kaLam 6

1995

jurnal kebudayaan



lukisan kaca Haryadi Suadi

ISSN 0854 - 7866

menimbang pramoedya

menjelajahi tradisi

Harga Rp. 9.000,00

KALAM edisi 6 - 1995

Gambar kulit depan: Lukisan Kaca **Haryadi Suadi**

Gambar dalam: **Haryadi Suadi, Yos Suprapto, Hanura Hosea, Enin Supriyanto**

REDAKSI NOMOR INI: Ahmad Sahal, Bambang Bujono, Goenawan Mohamad, Nirwan Dewanto, Sapardi Djoko Damono, S. Malela Mahargasarie, S Prinka. TATA LETAK Tim Desain Pustaka Utama Grafiti, MANAJEMEN: Zulkifly Lubis. ALAMAT REDAKSI: Jl. Utan Kayu No. 68 H, Jakarta 13120, Telepon (021) 8569280,8569381, Fax. (021) 8567529. DISTRIBUTOR: Pustaka Utama Grafiti, Jl. Utan Kayu No. 68 E-F-G, Utan Kayu Utara, Jakarta 13120, Telepon (021) 8567502, 8567503, 8567504, Fax (021) 8582430.

KALAM — terbit empat kali setahun — meminati kebudayaan dalam arti seluas-luasnya dan sedalam-dalamnya. *KALAM* melanjutkan tradisi majalah seni/kebudayaan yang pernah ada di tanah air, serta menggabungkan diri dengan keinginan yang makin luas untuk menyelenggarakan kehidupan intelektual yang makin sehat. *KALAM* mengangkat pelbagai pokok soal dengan cara pandang yang segar, serta menceburkan diri pada arus-arus penciptaan dan pemikiran di pelbagai penjuru.

KALAM mengundang Anda menulis. Tulisan harap dikirim dalam ketikan yang mudah dibaca, atau dalam bentuk disket (cantumkan program pengolah kata yang digunakan). Untuk karya terjemahan, harap menyertakan fotokopi karya asli dan sumbernya. Sertakan juga riwayat singkat hidup Anda.

A. TEEUW

REVOLUSI INDONESIA DALAM IMAJINASI PRAMOEDYA ANANTA TOER

Bibit revolusi sudah ditanam dalam jiwa Pramoedya sejak kelahirannya pada tanggal 6 Februari 1925. Ayahnya pada kesempatan perkawinannya, dalam tahun 1923, melepaskan diri dari pekerjaannya sebagai guru negeri di Rembang, dalam pentadbiran kolonial Hindia-Belanda, lalu menjadi direktur Lembaga Budi Utomo merangkap kepala sekolah organisasi itu di Blora, menggantikan Dr. Soetomo, nasionalis terkenal. Sejak itu Pak Toer giat dan gigih membaktikan diri pada pendidikan anak muda dalam semangat Indonesia merdeka; segala *ups and downs* gerakan nasional ikut dialami Pramoedya sebagai anak muda dalam periode antara 1925-1942.

I Pengantar[1]

Kegairahan perjuangan nasional, maupun kekecewaan yang berturut-turut menimpa sang ayah serta keluarganya sebagai akibat nekadnya tidak mau tunduk pada kekuasaan penjajah, disaksikan oleh anak sulungnya yang kagum dan bangga atas ayah itu. Sekaligus Pramoedya sering berbentur dengan ayahnya; ia mengecewakan kebanggaan kebapakannya karena hasilnya di sekolah sangat minimal, tiga kali tidak naik kelas, sehingga baru pada usia 15 tahun ia tamat sekolah dasar. Sebaliknya Pramoedya selalu amat dekat dengan ibunya, wanita dari kalangan santri yang saleh dan sabar, yang dicintai dan dikaguminya; ia melihat betapa berat hidupnya; kesehatannya yang sejak awalnya sudah tidak baik makin mundur, setiap dua tahun ia melahirkan anak, dan kepedulian untuk keluarganya yang makin besar sangat memberatkannya, apalagi ketika pada akhir periode tersebut suaminya mulai kecanduan judi, diakibatkan frustrasinya dalam pekerjaan dan perjuangannya.

Setamat sekolah dasar Pramoedya pergi ke Surabaya, masuk sekolah kejuruan radio, yang ditamatkannya persis pada saat tentara Jepang mulai menyerang Hindia Belanda, pada awal 1942. Ia kembali ke Blora, mengalami pendaratan tentara Jepang di pantai Utara Jawa dan kekacaubalauan yang menyusul. Situasi ekonomi keluarga makin gawat, Pramoedya dengan seorang adik berikhtiar mencari nafkah dengan berdagang rokok dan bekerja di kebun, membantu ibunya yang sakit-sakitan. Pada bulan Mei 1942 ibunya meninggal pada usia 34 tahun, satu krisis besar dalam hidup Pramoedya. Sebulan kemudian ia disuruh ayahnya merantau ke Jakarta, bersama adiknya, sebab ternyata tidak ada masa depan baginya di Blora.

Di Jakarta Pramoedya berhasil diterima sebagai juru ketik oleh cabang Domei, kantor berita Jepang, di mana ia bekerja di bawah Adam Malik; ia mulai berkenalan dengan banyak tokoh dari dunia kewartawanan dan politik di Jakarta; ia meneruskan pelajarannya pada sekolah dewasa Taman Siswa, belajar filsafat pada H.M. Rasjidi di Sekolah Tinggi Islam. Ia diberikan kesempatan oleh Domei mengikuti kursus stenografi. Sebagai tugas belajar ia disuruh mencatat dalam steno sejumlah ceramah Muhammad Yamin yang kemudian diterbitkan sebagai bukunya yang terkenal, *Diponegoro*. Ia sangat terkesan oleh gurunya, Pak Karundeng, bapak stenografi Indonesia; demikian

pula ia rajin belajar bahasa Indonesia pada dua guru bahasa Melayu, Mara Soetan dan Datoek Besar (di sekolah di Blora dulu pengajaran bahasa Melayu diberikan hanya sebagai mata pelajaran sampingan saja). Mungkin yang paling penting bagi perkembangannya: ia sempat membaca luas, antara lain karena berkat tugasnya ia boleh masuk ruang baca di mana tersimpan ensiklopedi dan buku-buku Barat lain yang dilarang bagi kebanyakan orang Indonesia. Ensiklopedi Belanda *Winkler Prins* yang terkenal membuka dunia pengetahuan dan informasi baru yang menakjubkan bagi Pramoedya.

Namun setelah tamat kursus stenografi ia merasa kecewa bahwa ia tidak mendapat pekerjaan dan gaji yang sesuai; lagi pula ia sadar bahwa seorang stenograf sebenarnya budak, sedangkan Pramoedya ingin menjadi bebas: "saya tahu bahwa saya telah tumbuh menjadi individualis," tulisnya jauh lebih kemudian dalam surat dari Buru. Ia minta berhenti pada Domei, dan ketika permohonan itu tidak ditanggapi ia melarikan diri dari Jakarta dan lewat Blora berkelana di Jawa, akhirnya tiba di daerah Kediri, di Tunjung, desa kecil yang terpencil dalam kecamatan Ngadiluwih, di mana ia menumpang dalam rumah bekas kepala desa, seorang paman. Di sana ia tinggal sampai akhir masa Jepang, menyaksikan kemiskinan rakyat di Jawa yang makin terperas oleh penjajah baru.

Pada tanggal 23 Agustus 1945 baru terdengar berita di desa Tunjung bahwa telah terjadi perubahan besar: serdadu Heiho dan Peta pulang ke desanya. Pramoedya cepat berangkat ke Ngadiluwih, di mana ia mendengar tentang proklamasi kemerdekaan; lewat Surabaya ia kembali ke Blora untuk beberapa hari, kemudian langsung berangkat ke Jakarta lagi. Di ibu kota Pramoedya ikut "menyaksikan kota yang mati karena pendudukan Jepang tiba-tiba menjadi hidup"; rapat raksasa di bagian tenggara lapangan Merdeka (pada zaman Jepang namanya lapangan Ikada) pada tanggal 19 September 1945 yang dihadirinya sangat mengesankan sebagai manifestasi semangat kemerdekaan yang meluap-luap dalam jiwa rakyat Indonesia sekaligus menimbulkan kesadaran bahwa kemerdekaan yang telah diproklamasikan masih harus diperjuangkan melawan kekuasaan kolonial yang nekat bertahan.

Pramoedya masuk Badan Keamanan Rakyat (BKR) dan sebagai prajurit II, "ditempatkan di Cikampek pada kesatuan Banteng Teruna, yang kemudian menjadi inti divisi Siliwangi". Sampai akhir 1946 Pramoedya berada di daerah itu, ikut terlibat dalam perang fisik melawan tentara Inggris, akhirnya aktif sebagai perwira pers dengan pangkat letnan II. Namun situasi yang ia lihat dalam tentara sangat mengecewakan, dan pada akhir 1946 ia minta berhenti "karena tidak tahan melihat pertentangan-pertentangan di dalam 'tentara' dan korupsi yang merajalela".

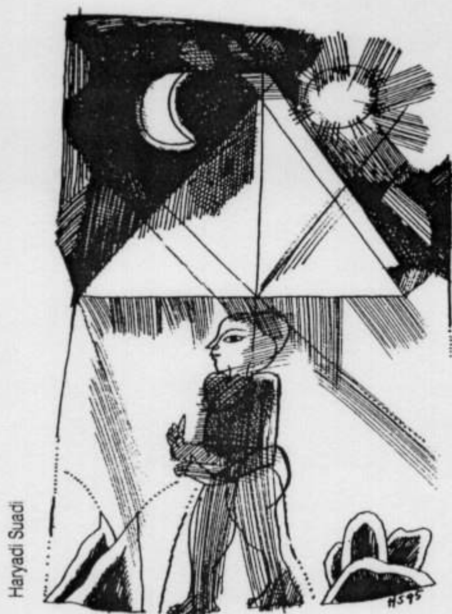
Pramoedya kembali ke Jakarta pada awal 1947 dan bekerja pada *The Voice of Free Indonesia* sebagai redaktur pada bagian penerbitan. Pada masa itu ia juga giat menulis cerpen dan roman, yang sebagian sempat diterbitkannya dalam bentuk buku dan di berbagai majalah; ia berkenalan dengan H.B. Jassin. Namun dengan aksi militer pertama pada 21 Juli 1947 pekerjaan Pramoedya terpaksa dihentikan, dan dua hari kemudian ia ditahan oleh marinir Belanda dalam suatu penggerebegan. Ia dianggap berbahaya dan tanpa proses hukum apa pun ia kemudian dipenjarakan di Bukitduri; beberapa kali ia disuruh melakukan kerja paksa di Pulau Damar. Baru dalam bulan Desember 1949, pada akhir penjajahan kota Jakarta oleh Belanda, ia dibebaskan bersama kelompok Indonesia terakhir yang masih dalam penjara itu.

Tampaknya akan terbuka zaman bahagia bagi Pramoedya: gelagatnya baik-baik saja. Upacara penurunan bendera triwarna di depan Istana Merdeka untuk selama-lamanya dan penaikan dwiwarna Republik Indonesia yang dihadirinya bersama tunangannya pada akhir Desember 1949, sebagai hasil pengakuan kedaulatan Indonesia oleh pihak Belanda, merupakan pengalaman yang amat mengharukan. Lalu ia mengalami ke-

jutan besar mendengar bahwa roman *Perburuan* yang ia tulis dalam penjara meraih hadiah pertama dalam sayembara roman Balai Pustaka, apalagi karena ia sendiri tidak tahu bahwa roman itu diajukan pada sayembara itu. Jumlah uang yang ia terima sebagai hadiah, seribu gulden, pada masa itu merupakan semacam harta karun, yang memungkinkannya kawin dengan tunangannya; nikahnya dilangsungkan pada tanggal 13 Januari 1950.

Namun kebahagiaan itu segera mulai menguap. Mencari nafkah bagi pengarang di Jakarta yang kacau-balau ekonominya ternyata sukar; memang Pramoedya masih beruntung mendapat pekerjaan sebagai redaktur Balai Pustaka sejak 1 Mei 1950, namun pada hari berikutnya ia dipanggil pulang ke Blora karena ayahnya sakit parah dan beberapa minggu kemudian meninggal. Dan sekembalinya ke Jakarta Pramoedya makin kurang senang di Balai Pustaka, antara lain karena gajinya sebagai orang "non-ko" jauh lebih rendah dibanding dengan pegawai "ko" yang sudah masuk kerja di zaman Belanda.

Pada akhir tahun 1950 ia berhenti sebagai pegawai dan mendirikan kantor berita dan sastra sendiri, dengan nama Literary and Features Agency Duta. Namun ikhtiar itu tidak berhasil, hidupnya makin susah karena kesulitan keuangan. Beasiswa yang diperolehnya dari Yayasan Kerjasama Kebudayaan Belanda untuk belajar selama satu tahun di Nederland juga membawa kekecewaan besar, sebab di Nederland ia seakan-akan "memasuki sebuah peti-mati, karena suatu kontras antara negerinya sendiri yang sedang menjadi dan mencari bentuknya dengan negeri Belanda yang sudah jadi". Ia hanya tahan setengah tahun di Nederland (Juli-Desember 1953). Namun sekembalinya ke Indonesia hidupnya makin karut-marut; perkawinannya gagal karena ia tidak sanggup lagi memelihara keluarganya, sehingga ia diusir dari rumahnya. Dalam dunia sastra ia juga terlibat dalam berbagai pertentangan dan percekcokan. Kesimpulannya makin jelas: revolusi sebenarnya gagal dan kemerdekaan hanya kemerdekaan semu dan sia-sia, sebab yang menikmati hasil perjuangan rakyat hanya kalangan kecil: politisi dan orang kaya baru, sedangkan rakyat sendiri makin menderita. Eksistensi mental dan fisiknya telah mencapai nadirnya; dan ia sadar bahwa krisis lahir-batinnya tidak hanya krisis pribadinya; sebagai pengarang ia mencerminkan masyarakatnya, kekacauannya membayangkan kekalutan bangsanya, dalam konflik antara nilai-nilai lama dan tuntutan zaman baru.



Haryadi Suadi

Akhirnya Pramoedya berhasil mengatasi krisis mental itu, berkat perkawinannya dengan Maimunah, pada tahun 1955, dan sebagai akibat kunjungannya ke Peking, pada bulan Oktober 1956, untuk "menghadiri peringatan ke-20 meninggalnya Lu Hsun, yang dianggap sebagai Gorki Tiongkok". Di Tiongkok ia mendapat kesadaran ideologi yang lebih nyata dan kepercayaan diri atas tugas dan perannya sebagai seniman. Sejak masa itu hidupnya mendapat perspektif baru; tetapi dalam rangka esai ini masa sesudah waktu itu tidak relevan lagi.

II Hulu dan hilir

Dalam ilmu sastra, khususnya oleh aliran strukturalisme, sering dikemukakan pendirian bahwa biografi pengarang tidak penting atau relevan untuk pemahaman dan penilaian karya sastra. Menurut pendirian itu peneliti harus memusatkan perhatian sepenuhnya pada struktur karya itu, mengupasnya sebagai keseluruhan di mana segala anasir berkaitan satu sama lain tanpa perlu diperhatikan bahan-bahan atau faktor-faktor di luar karya itu.

Strukturalisme memang penting dalam arti bahwa pendekatan holistis pada karya sastra

mutlak perlu; pemahamannya memerlukan pengupasan intrinsik setepat dan sedetail mungkin. Tetapi itu tidak berarti bahwa aspek luar tidak menarik atau kurang penting. Di tempat lain telah dipapas pro dan kon pendekatan strukturalis pada karyasastra.[2]

Pendirian Pramoedya tentang hubungan karya sastra dengan aspek luarnya cukup jelas diuraikannya dalam dua tulisan yang diterbitkan pada tahun delapan puluhan. Dalam pengantarnya pada roman Hikayat Siti Mariah, yang ditulis oleh Haji Mukti di sekitar 1910[3], Pramoedya menjelaskan visinya terhadap kaitan antara "kenyataan yang pernah terjadi" dan sastra sebagai berikut: "hikayat adalah hikayat dan kenyataan adalah kenyataan. Kenyataan adalah kebenaran hulu. Dalam tanggapan pengarang ia menjadi kenyataan atau kebenaran hilir [...] yang terolah dengan sejumlah kekayaan dan kemampuan batin si pengarang bersangkutan, dan tentu saja tak dapat dilupakan, daya imajinasi. [...] Membaca sastra tak lain dari membaca kebenaran hilir, kemampuan batin dan daya imajinasi pengarangnya."

Visi ini ada konsekuensinya bagi pembaca sastra: "membaca karya sastra adalah membaca ideologi pribadi pengarangnya, sejauh ideologi berarti dunia prinsip, dunia yang sedang dan telah memilih dan memihak sesuai prinsip-prinsip yang dipegangnya atau sedang dibinanya."[4] Membaca karya sastra bagi pembaca berarti konfrontasi dengan pendirian, anggapan, interpretasi tentang kenyataan, realitas.

Visi ini juga berarti bahwa pada awalnya karya sastra selalu ada kenyataan hulunya, seperti dalam hal sungai yang muncul pada mata air di hulu, kemudian mengalir, akhirnya mencapai muaranya di hilir. Tanpa kenyataan sumber di hulu tidak ada sungai di hilir, entah berapa bedanya antara dua kenyataan itu.

Itu berarti kita tidak boleh mengambil sikap tak peduli terhadap kenyataan hulu yang melantarkan terjadinya kenyataan hilir suatu roman atau cerita. Biasanya cukup sulit, kalau tidak mustahil, untuk melacak secara tepat bagaimana kenyataan hulu berkembang menjadi kenyataan hilir, apakah faktor-faktor yang mengembangkan aliran yang pada awalnya sering kecil menjadi sungai yang hebat: faktor luar (peristiwa pribadi pengarang maupun keadaan sosio-politik di luarnya) maupun faktor batin (tanggapan pengarang atas kejadian luar itu, pikiran dan renungannya, dan khususnya imajinasinya).

Bagaimanapun, dalam perkaryaan[5] Pramoedya hampir selalu terdapat kaitan dengan kenyataan hulu yang kongkret: peristiwa tertentu yang dialaminya, tokoh-tokoh yang pernah ditemukannya, kejadian yang didengarkannya beritanya, dan terutama dalam roman dan cerita sesudah 1956 fakta-fakta sejarah yang digalinya dari berbagai macam sumber. Maka tak heran pula bagi Pramoedya kaitan antara kenyataan hulu dan hilir, walaupun keduanya berbeda secara prinsip, namun harus ada bagi penulisan yang baik. Hal itu menjadi jelas dalam esainya yang mahapenting mengenai proses kreatif dalam penciptaan roman *Perburuan* dan *Keluarga Gerilya*.[6]

Dengan panjang lebar dan sangat jujur dan berani Pramoedya menguraikan bagaimana ia menghayati proses kreatif sebagai proses "yang semata-mata bersifat individual, yang bisa terjadi hanya setelah terbentuk mistikum sebagai *conditio sine qua non*. Mistikum, kebebasan pribadi yang padat (*condensed*), yang melepaskan pribadi dari dunia di luarnya, yang membikin pribadi tak terjamah oleh kekuasaan waktu, suatu kondisi di mana yang ada hanya sang pribadi dalam hubungan antara kawula dengan Gusti dengan bukti kegustiannya, tertampillah sang kreator dengan Kreator melalui pernyataan-pernyataannya."[7] Pengalaman mistik ini dikemukakan dalam hubungan dengan penciptaan *Perburuan* yang datang sebagai semacam pencerahan dan pembebasan dalam krisis kejiwaan yang sangat parah, waktu Pramoedya berada dalam tahanan Belanda, ketika "memang sengaja aku hendak bunuh diri dengan *patiraga*". *Patiraga* itu adalah "pesangon dari ibuku sebelum pergi ke alam baka [...], yang hanya boleh dipergunakan di waktu krisis jiwa

melanda tanpa dapat diatasi."[8] Penemuan mistikum dalam proses penciptaan *Perburuan* membebaskannya dari krisis itu.

Kemudian dalam proses penciptaan *Keluarga Gerilya* penulis menemukan bahwa "mistikum sebagai *conditio sine qua non* dapat dibuat ada melalui jalan yang rasional: pembebasan dirinya sepenuhnya dari kekuasaan sang daging atau kuda tunggangan menurut ajaran Pak Poeh, sehingga yang ada hanya si pribadi dengan dirinya sendiri dalam kebebasan yang padat. Jalan ini memang menuntut disiplin diri tanpa kompromi."[9]

Tetapi dalam proses penciptaan kedua roman ini kenyataan hulu bukan tak penting. *Perburuan* yang "sepenuhnya didorong oleh semangat [...] anti militerisme Jepang" dan sebagai timbangannya "semangat patriotik", berdasarkan pengalamannya sendiri pada masa itu dan cerita-cerita yang didengarnya tentang "kekejian dan keganasan [masa itu yang] baru pertama kali masuk sebagai data dalam diriku dan menggugah perasaan benci, muak, jijik", yang demikian intensif sehingga "Kekuasaan sang waktu tidak mampu menghapuskannya."[10] Kata "data" di sini cukup karakteristik. Dan juga dalam uraian mengenai penciptaan *Keluarga Gerilya* ternyata Pramoedya mencari data dalam kenyataan sebagai "pesangon" untuk penciptaan karya fiksi itu. Tidak hanya pengalamannya pribadi dan situasi umum di Jakarta pada masa gerilya kota melawan penjajah Belanda berlangsung yang dimanfaatkannya untuk penulisan roman itu. Protagonisnya mengambil model pemimpin rombongan anak Betawi yang menggabungkan diri dengan seksi yang dikomandoi Pramoedya, namun kemudian dilepas dari kemiliteran karena berbagai intrik. Sebagai tukang becak ia meneruskan gerilya, ditangkap Belanda lalu dihukum mati. Pramoedya merasa Wahab diperlakukan kurang adil, bahkan ia sendiri merasa salah dalam hal ini.

Maka itu Wahab mau dijadikan protagonis dalam roman tentang gerilya kota: "Data-data yang cocok untuk itu melalui pencetan tombol dikeluarkan dari kantong pesangon." Namun ternyata data yang dapat dikumpulkan tentang tokoh Wahab sangat terbatas. Dan di samping kekurangan data masih diperlukan sesuatu yang lebih hakiki untuk menciptakan karya sastra: "maka imajinasi diperlukan untuk merangkaikan satu dengan lain data dalam pesangon untuk dapat mendudukkannya dalam kondisi, situasi, dan posisi yang layak nalar."[11] Dan sudah tentu diperlukan "dukungan teknis", peralatan naratif yang selalu harus termasuk kelengkapan pengarang. Pramoedya menjelaskan sumber-sumber yang membantunya mengembangkan bakatnya: karya-karya Steinbeck, Saroyan, Idrus, Zielens yang "menjadi semacam cangkul, sekop, tang, atau martil; alat teknik untuk memungkinkan lahirnya novel tersebut."[12]

Dengan cara lain pun Pramoedya merumuskan prinsip antara keterkaitan kenyataan dengan fiksi. Dalam esai yang sudah beberapa kali dikutip ia menceritakan bahwa *setting* untuk roman *Perburuan* diambil dari Blora, sebab di sana ia mendapat tantangan untuk roman itu setelah menyaksikan pertunjukan sandiwara *Indonesia merdeka* yang dipentaskan oleh rombongan setempat pada akhir Agustus 1945, yang hanya seperempat jam ia kuat mengikutinya karena jeleknya. Tetapi masih ada alasan lain mengapa roman itu diberikan latar Blora: "*setting* sangat diperlukan untuk memberikan ruang yang meyakinkan bagi cerita itu untuk dapat berlangsung dengan mantap."[13]

Prinsip itu sesungguhnya berlaku untuk praktis seluruh perkaryaan Pramoedya. Entah secara sadar roman-roman dan cerita-ceritanya hampir semuanya mempunyai latar nyata yang memungkinkan ceritanya "berlangsung dengan mantap". Hal itu secara khusus benar bagi karya awal yang menjadi pokok karangan ini.

III Revolusi dalam imajinasi

a. Pembebasan 'Perburuan'

Perburuan segera mendapat sukses besar dengan meraih hadiah pertama dalam Sayembara Sastera Balai Pustaka 1949, berkat jasa H.B. Jassin yang mengikutsertakannya dalam perlombaan itu

tanpa diketahui pengarangnya.[14] Dengan demikian nama Pramoedya sebagai pengarang langsung mulai berkibar.

Protagonis roman ini bernama Hardo, seorang pejuang bawah tanah pada akhir jaman Jepang, yang sudah lama diburu-buru oleh tentara penjajah. Sahabat akrabnya dalam pemberontakan yang terpaksa ikut bersembunyi bernama Dipo; teman lain lagi, bernama Karmin, dulu ikut berjuang, namun ternyata ia mengkhianati cita-cita bersama dan ikut bersalah atas kematian sesama pejuang lain. Hardo bertunangan dengan Ningsih, anak perempuan lurah Kaliwangan, yang berikhtiar untuk menyerahkan calon menantunya yang membahayakan kedudukannya kepada polisi Jepang. Ayah Hardo sendiri, seorang mantan wedana, telah lebih dahulu dipecat Jepang, lantaran kegiatan bawah tanah anaknya; ibunya telah meninggal, diakibatkan segala macam kesedihan dan kesusahan.

Realistisnya latar cerita ini tidak hanya jelas dari tempatnya, melainkan juga dari waktunya. Peristiwa-peristiwa dalam cerita berlangsung pada tanggal 16/17 Agustus 1945; ketiga protagonis laki-lakinya dahulu adalah *shodancho*, bintara dalam Peta, Pembela Tanah Air, tentara pembantu yang didirikan Jepang. Mereka nampaknya terlibat pemberontakan Peta terhadap Jepang. Benarlah anggapan Aveling bahwa ini merupakan rujukan pada pemberontakan Peta Daidan Blitar, pada malam 15 Februari 1945.[15]

Struktur plotnya sederhana. Roman ini terdiri atas empat bab, tiga di antaranya terutama berisi dialog yang panjang lebar; dalam bab pertama kita membaca percakapan Hardo dengan bakal mertuanya; bab kedua adalah pertemuan antara Hardo dengan ayahnya, sedangkan bab ketiga menyajikan semacam laporan tentang konfrontasi antara Hardo dan Dipo. Kemudian bab akhir menceritakan peleraian yang dramatis.

Dalam berbagai hal buku ini bersifat khas Jawa, bahkan kejawen. Sifat itu terutama menjadi nyata dalam tokoh Hardo, bekas pejuang dengan senjata, yang berkat sejumlah pengalaman dan proses batiniah menjadi orang lain. Hardo secara sempurna mewakili stereotip Jawa tentang seorang arif yang berkat pertapaannya mencapai keadaan suci, lepas dari keduniaan. Pertapaannya di gua Sampur termasuk motif mitologi Jawa yang umum diketahui, demikian pula penemuan sumber air panas, yang terbit dari batu kapur yang keras dalam gua itu. Hal itu mengingatkan pada cerita mengenai maulhayat (air kehidupan) tersembunyi yang dicari baik oleh Bima, pahlawan wayang yang tak gentar, maupun oleh maharaja-hulubalang Islam Iskandar Dzulkarnain.

Dalam *Perburuan* baik sang ayah, maupun putranya dekat mata air itu menemukan pencerahan yang membebaskan, walaupun pembebasan ayah Hardo berlainan sekali dengan hikmat yang ditemukan anaknya dalam gua. Hardo memperingatkan ayahnya bahwa ia membeli kebebasannya dengan ketakbebasan lain, yaitu keterpasungan pada meja judi. Tetapi pada zaman gila ini manusia harus memilih antara "pembebasan ke bawah" yang menjadi pilihan sang ayah, atau "pembebasan ke atas" yang diikhtiarkan si anak. Motif "zaman gila" atau "zaman edan" juga merupakan unsur kejawen yang khas.

Demikian pula roman ini padat dengan anasir dari dan rujukan pada wayang, misalnya dalam bab dua, percakapan antara Hardo dengan ayahnya yang bingung menghadapi peran anaknya sebagai pertapa, sedangkan bagi dia anaknya harus jadi satria. Hardo memang membayangkan Arjuna, dalam tiga aspeknya yang diketahui dari wayang: pahlawan yang sekaligus pertapa, namun terkenal pula sebagai mahapencinta wanita. Dia selalu didorong oleh cinta yang tak tertahan lagi bagi kekasih abadinya, Subadra, yang di sini diwakili oleh Ningsih.

Dalam bab tiga tipologi wayang para protagonis dikembangkan lagi, khususnya dalam pertemuan Hardo dengan Dipo. Jelas Dipo adalah Bima, kakak Arjuna, manusia adikuasa, yang hanya kenal satu hukum: perang, dalam hal ini perang melawan Jepang. Ia tidak dapat menerima kelembutan Hardo. Sangat tajam perbantahan mere-

ka tentang Karmin, bekas teman seperjuangan. Di sini pun asosiasi dengan wayang jelas: Karmin adalah Karna, yang memainkan perang taksa dalam perang Barata. Bab empat membuktikan kebenaran pendapat Hardo tentang keloyalan Karmin. Karmin sendiri ternyata satria. Ia sangat sadar akan dosanya, dan bersedia berbuat apa saja untuk membantu sahabat-sahabatnya, namun sekaligus ia bersedia menebus dosanya dengan kematian. Akhirnya Arjuna menang atas Bima: kewibawaan Hardo lebih kuat dari kekerasan Dipo, dan Karmin diselamatkan.

Tidak hanya tokoh-tokoh dalam cerita ini adalah tokoh wayang. Struktur roman pun menunjukkan ciri-ciri sebuah lakon. Dalam tiga bab pertama urutan adegan yang terutama terdiri atas dialog-dialog cukup tipikal. Bab akhir menunjukkan kemiripan dengan gara-gara, adegan wayang yang dicirikan oleh kegegeran hebat dalam alam; segala macam peristiwa yang gawat dan berbahaya terjadi sekaligus. Maka timbul kekacauan besar di kalangan orang Jepang; sebelum mereka menyerah masih terjadi tembak-menembak, dan akhir ceritanya cukup tragis, khususnya bagi Hardo, sebab peluru terakhir membunuh tunangannya, Ningsih.

Apakah buku ini memenuhi pretensi yang jauh kemudian diucapkan oleh pengarang, yaitu harus merupakan "cerita yang bersemangat anti-Jepang, patriotik, ditutup dengan proklamasi kemerdekaan"?[16] Tentu roman ini bersifat anti-Jepang, dalam arti bahwa kesewenang-wenangan dan tirani kekuasaan penjajah menjadi nyata bagi pembaca, lewat perlakuan terhadap rakyat setempat yang bengis. Namun ini bukan roman aksi, perlawanan heroik, kepahlawanan, kemenangan dalam arti militer-politik. Sebaliknya ini sebuah cerita kontemplatif. Tokoh utama, seusai kegiatannya dalam perlawanan fisik, mencapai kearifan yang lebih tinggi, lewat pertapaan dan meditasi, dan menemukan bagi dia sendiri dan bagi orang lain tolok ukur moral untuk menguji kehidupan dan tingkah laku setiap manusia. Tidak kebetulan justru roman inilah oleh pengarang diakui sebagai manifestasi pertama penghayatan mistik kepengarangannya.

Perjuangan Hardo pada hakekatnya juga perjuangan pengarang yang lewat karyanya mencari jawaban atas pertanyaan hidup yang esensial. Kemurnian dan keutuhan yang mutlak tak tercapai, namun hal ini tidak berarti bahwa perjuangan tidak ada maknanya dan kita tinggal menerima saja keedanan zaman, atau terpaksa melarikan diri ke pembebasan ke bawah, ke kekosongan perjudian tanpa taruhan. Memperjudikan nasib dan umur adalah perlu dan baik, asal saja taruhannya sesuai: pembebasan dari penindasan, kebebasan bagi individu dan bangsa.

Bagi cita-cita itu patut kita berjuang, menderita, bahkan mati. Namun kesetiaan, cinta, kemanusiaan adalah nilai yang lebih tinggi lagi, dan barang siapa mengorbankan norma-norma itu demi perjuangan fisik untuk kemerdekaan jelas berlaku salah. Menulis adalah memperjuangkan nilai-nilai kemanusiaan; menulis menuntut pertapaan, meraih pemahaman tentang nilai-nilai eksistensial yang mengatasi ideologi politik dan nasional, dengan melepaskan sukses cepat yang murahan; menulis menuntut taruhan total. Dibaca demikian roman ini, seperti kebanyakan karya Pramoedya, menjadi evokasi, pencitraan kenyataan Indonesia, sebuah *moment opname* dari peristiwa kritis, yang terikat pada waktu dan tempat tertentu, tetapi yang sekaligus menjadi pengabadian nilai dan norma yang terlibat di dalamnya. Jelas pula pengarang mengidentifikasikan diri dengan protagonisnya Hardo, dan lewat dia dengan citra tanah air dan bangsa yang ditimbulkan oleh cerita ini: ini citra dia, dalam segala arti kata itu.

b. Pejuang di garis depan

Dalam bagian ini akan dibicarakan dua karya yang berlatarkan situasi pejuang kemerdekaan di garis depan. Tetapi kedua tulisan ini pun tidak menekankan aspek fisik dan militer perjuangan, melainkan aspek moral, pergulatan batin protagonisnya — dan sekaligus Pramoedya sendiri.

Cerpen *Dendam* terbit pada tahun 1950, dalam kumpulan tiga cerpen, berjudul *Subuh*, yang kemudian beberapa kali diulang cetak. Bentuknya cerita aku, yang strukturnya cukup sederhana, dan yang situasinya dalam waktu dan ruang dapat dikenal kembali. Latarnya adalah salah satu markas tentara dekat Jakarta, dan plotnya berkembang dalam bulan November 1945. Urutan waktu disajikan dengan cukup tepat: ceritanya terdiri atas tiga bagian; bagian kedua dan ketiga diberi penjelasan "hari ketiga" dan "hari ketujuh". Dalam bagian pertama kita membaca mengenai pengalaman si pencerita setibanya di pangkalan itu, di mana ia kebetulan hadir pada keberangkatan suatu kompi ke garis depan; dalam bagian kedua ia menyaksikan kembalinya kompi yang kalah dengan banyak pejuang yang gugur. Dalam bagian ketiga, yang terpanjang, ia melihat dengan mata kepala sendiri bagaimana seorang haji yang terbukti pengkhianat mendapat ganjaran yang patut dan dibunuh secara mengerikan.

Pencerita sendiri dalam kalimat pertama mengatakan apa yang akan disajikan: "cerita tentang kelemahan perasaan seorang manusia. Dan manusia itu ialah diriku sendiri." Kalau kita membaca cerpen ini dengan cermat ternyata keterangan itu cocok. Pencerita mencapai tujuannya: pembaca merasa terlibat dalam rasa kesangsian, kerancuan dan ketegangan moral protagonis, ketika untuk pertama kali dalam hidupnya ia diperhadapkan dengan kenyataan fisik peperangan dan revolusi. Untuk si aku pun hukum mati bagi haji sama sekali adil dan patut, namun ia makin sadar pula bahwa pembunuhan manapun, bahkan pembunuhan demi kebajikan revolusi atau sebagai pembalasan dendam yang sepantasnya, pada hakekatnya tak bermakna, bodoh, bahkan jahat, dan bahwa tentara bukan tempatnya, sebab perang dan pembunuhan selalu merupakan pelanggaran terhadap kemanusiaan,[18] puncak kebebelan dan kebuasan manusia. Perang dan kemanusiaan tak dapat diperdamaikan satu sama lain, walaupun ia tahu: "Sesungguhnya ini bukan pikiran prajurit. Ini pikiran manusia. Dan tiap manusia ingin kebebasan, juga dalam otaknya." (hlm.65). Tetapi ia tahu pula bahwa ia memungkiri kemanusiaan dengan tetap menjadi penonton saja, tanpa membela nasib haji yang sengsara itu. Kemanusiaan tidak bernilai apa-apa kalau tidak disertai keberanian. Dan seorang pengecut sebenarnya juga pengkhianat, sebab dia pun memungkiri kemanusiaan.

Judul *Dendam*, yang merujuk pada kematian haji sebagai kasus membalas dendam, seperti dikatakan oleh prajurit yang akhirnya meniadakan kekebalan haji dan membunuhnya, sangat tepat bagi cerita ini. Pembunuhan haji adalah puncak pengalaman ngeri pencerita selama minggu ini, dan menetapkan kelemahan hati dan "lemas rasa"-nya. Kata dendam termasuk suasana yang sama negatifnya dengan kata lain dalam cerita ini yang menunjukkan keedanan zaman, seperti mabuk, buas, bodoh, gila, bahkan prajurit sendiri.

Dendam, sebagai pengertian yang negatif, amanusiawi, destruktif terdapat pula dalam beberapa cerita lain, yang ditulis pada waktu yang bersamaan dengan *Dendam*. Dendam meng-



Haryadi Suadi

hancurkan kemanusiaan dan keindahan, merupakan lawan kata (peri)kemanusiaan.[19]

Dalam roman *Ditepi Kali Bekasi*[20] kita berjumpa dengan pemuda lain, kali ini bukan anonim tetapi bernama Farid, yang ceritanya berbeda dan diriwayatkan dengan cara berlainan pula. Namun cerita ini pun diberi latar geografis yang nyata dan dapat dikenal dengan jelas, sedangkan plotnya berlangsung dalam waktu awal revolusi. Roman ini bertumpuan pada pengalaman pribadi pengarang. Hal itu jelas pula kalau ceritanya dibandingkan dengan catatan riwayat diri yang disusun pengarang pada tahun 1959, khususnya mengenai masa antara Oktober 1945-Juli 1946.[21]

Plotnya dimulai pada bulan Oktober 1945: Farid berpamitan dengan ayahnya yang tua, yang tidak mengerti mengapa anaknya mau ikut serta dalam tentara kemerdekaan dan meninggalkannya sendirian. Farid berangkat dari Jakarta, dalam kereta api ia menemukan sahabatnya Soerip dan Amir dan lewat Bekasi mereka sampai di Cikampek. Di sana mereka mendaftar sebagai tentara. Amir, yang pada masa Jepang sudah mendapat pengalaman militer, cepat dikirim ke garis depan dan gugur dalam aksi yang berani dan tabah. Farid juga cukup cepat ikut aktif dalam perang, dan buku ini selanjutnya meriwayatkan pengalamannya pada garis depan dan di tempat-tempat di mana ia diinapkan, pergaulannya dengan sesama prajurit, tanggapannya atas hubungan-hubungan dalam tentara serta perilaku manusia-manusia dalam masa awal revolusi yang genting.

Dalam sebuah karangan yang mengesankan Keith Foulcher menunjukkan betapa roman ini berdasarkan *pemuda ideology*, ideologi pemuda revolusi.[22] Farid mewakili angkatan muda; bagi angkatan ini memperjuangkan kemerdekaan tanah air dan bangsa Indonesia mengatasi segala sesuatunya; aspek hakiki perjuangan itu ialah membela rakyat dalam penderitaan dan pengorbanannya. Untuk melakukan perjuangan itu pemuda harus berkorban banyak. Pada akhir bab pertama dikatakan bahwa ketiga pemuda revolusioner "meninggalkan kota Jakarta — kota tempat cita-cita kemajuan tumbuh." (hlm. 36) Sangat berartilah di sini dikatakan cita-cita kemajuan ditinggalkan. Kemajuan merupakan istilah khas pada masa sebelum perang, yang dalam alam jajahan Indonesia digunakan oleh cendekiawan muda bagi tujuan mulia yang mereka cita-citakan. Dan tujuan itu dapat dicapai, bukan dengan jalan perjuangan fisik, melainkan dengan pendidikan — yang sudah tentu pada masa itu berarti pendidikan Belanda.[23] Di sini dikatakan dengan jelas bahwa cita-cita kemajuan termasuk masa lampau. Mereka sekarang pergi ke Cikampek, "kota perjuangan" (hlm. 37). Revolusi memang juga perjuangan antarangkatan. Angkatan tua diwakili oleh ayah Farid, bekas prajurit KNIL, yang dulu ikut berperang dengan Belanda melawan rakyat Aceh dan yang masih tetap mempunyai mentalitas budak khas kolonial.

Yang mengikat pula dalam roman ialah hubungan antara pemuda dan pemudi, pertama-tama antara dua sahabat Farid dan Soerip dengan gadis Nanny. Farid dan Soerip bertentangan wataknya. Farid orang serius, jujur, berani, setia, sedangkan Soerip periang, namun sebenarnya pengecut. Hubungan antara mereka mengalami krisis yang cukup gawat, namun kemudian Soerip bertobat, menjadi sahabat loyal lagi, gembira dan tidak angkuh, yang sampai tahap akhir terdapat dalam garis depan bersama Farid, selaku perwira penghubung. Tetapi persahabatan mereka dikomplikasikan oleh kehadiran Nanny, gadis Indo yang mati kedua orang tuanya dan memihak pada Republik. Dulu Nanny bertunangan dengan Amir; sesudah Amir gugur Farid dan Soerip keduanya menawarkan diri sebagai pelindungnya. Farid yang bagi Nanny seorang adik, mendapat kesan, Soerip telah berhasil memikat hati Nanny, apa lagi ketika ternyata bahwa Nanny tinggal sekamar dengan Soerip. Namun berangsur-angsur Farid mulai sadar ia sendiri sepenuhnya mengambil tempat Amir dalam hidup Nanny. Bagi Nanny Farid memang pemuda ideal, pahlawan patriotik yang dalam hatinya mengambil tempat Amir almarhum. Dan bagi Farid Nanny juga perempuan ideal,

mungkin malahan sebagai pengejawantahan Indonesia. Cinta mereka murni-suci, dan harus tetap demikian, khususnya di masa perang, sebab menuruti hawa nafsu membawa sial bagi prajurit. Motif itu, khusus dalam kaitan prajurit yang masuk perang diketahui pula dari karya sastra lain, misalnya dari cerpen Nugroho Notosusanto.[24] Ciri tentang hawa nafsu sebagai dosa yang mencelakakan juga terdapat dalam *Dendam*, dan akan didapati lagi dalam banyak karya Pramoedya lain.

Dalam roman ini Nanny memenuhi peran sebagai hati nurani Farid. Menurut pendapat saya Foulcher agak negatif tentang fungsi Nanny bila ia mengatakan: "[Nanny] selalu menerima saja perlakuan lelaki, tak mau menentukan nasib sendiri; padahal penentuan nasib sendiri merupakan prinsip bagi watak lelaki."[25] Pilihannya pro revolusi sebenarnya sudah merupakan penentuan nasib sendiri yang sangat menonjol bagi gadis Indo; dan perannya sebagai hati nurani Farid teramat penting, justru dalam rangka ideologi pemuda.

Dari segi lain pun karya ini bersifat moralis, lewat pengamatan Farid tentang praktek perjuangan kemerdekaan. Perjuangan ini memang merupakan epos tentang revolusi mental, namun kenyataan yang diperhatikan dan dihayati Farid jauh dari bersifat epik. Korupsi bermaharajalela, juga di antara prajurit muda; ada perebutan kekuasaan antargolongan yang terus-menerus di dalam tubuh tentara sendiri. Kecemasan tentang dehumanisasi sebagai akibat perang itu bergema dalam buku ini. Perang adalah "jaman kebinatangan [...], di mana peluru dipertuhan [...] Pestol menjadi lambang kebinatangan waktu itu." (hlm. 198), dan di mana hanya hak yang berkuasa berlaku.

Sebagai wiracerita pemuda-pemuda yang bangga atas kesadaran nasionalnya dan yang dengan penuh keyakinan berjuang untuk kemerdekaan dan pembebasan dari kesewenangwenangan kolonial, fisik maupun mental, buku ini sekaligus adalah panggilan untuk kemanusiaan yang merupakan prasarana untuk kemerdekaan yang sungguh-sungguh, sampai-sampai ke pidato komandan kompi kepada prajurit yang berangkat ke garis (hlm. 62). Wejangan semacam itu kepada prajurit front sebenarnya sudah mengisyaratkan *Keluarga Gerilya* dengan pesan moralis yang jauh lebih eksplisit.

c. Rakyat berjuang dan menderita

Pramoedya sejak masa mudanya diasuh dalam konsep bahwa keluarga adalah "ayunan di mana bayi kemanusiaan dilahirkan dan dibesarkan".[26] Maka tidak kebetulan dalam perkaryaannya, masalah keluarga, khususnya keluarga orang biasa yang berjuang tetapi juga menderita karena perang dan kekejaman memainkan peran yang penting. Dalam bagian ini akan dibicarakan 3 cerita: *Dia yang Menyerah, Blora, Jalan Kurantil No. 28* serta roman besar *Keluarga Gerilya.*

Blora[27] menceritakan lamunan seorang tahanan Indonesia yang dibebaskan, lalu dengan gembira berangkat ke kota kelahirannya Blora untuk menemui kembali keluarganya, namun kemudian menghayati peristiwa yang sangat mengejutkan. Tokoh utama *Dia yang menyerah*[28] ialah gadis Sri, yang umumnya pada awal ceritanya baru sebelas tahun. Isinya mengevokasi peristiwa-peristiwa yang menyedih-ngejutkan yang dialami Sri dan keluarganya selama periode yang penuh goncangan, mulai dari pendaratan tentara Jepang di pantai Utara Jawa sampai kemerdekaan yang definitif, pada awal 1950.

Tema dominan dua cerita ini ialah kesengsaraan sosio-ekonomi dan kemerosotan moral manusia-manusia Indonesia, individual maupun kolektif, pada masa-masa kekerasan dan peperangan, kemiskinan dan kehilangan norma. Dalam *Blora* lamunan si tawanan menimbulkan gambar mengerikan ten tang keluarga yang serba rongsok dan hancur-luluh, sosial maupun moral: ayah yang menjadi gila dalam kesengsaraannya, nenek tercinta menjadi pengemis kumal; adik-adik masih solider satu sama lain, namun atas nama kesolideran itu kemanusiaan dikorbankan dengan pembunuhan adik bungsu. Wit, adik si aku, yang cacat cedera, namun tetap menjadi ko-

mandan gerilya sadar apa yang terjadi dengan dia: "Aku dendam. Dulu aku memang orang yang punya perikemanusiaan. Aku suka memuja keindahan. Tapi bangsat-bangsat itu membuat aku begini dan mukaku dituangi air keras. Dan aku diajari tak segan-segan berbuat begitu pula [yaitu membunuh adik bungsunya sendiri]" (hlm. 23). Tidak ada tempat lagi bagi perasaan kasihan: "Hilangkan perasaan kasihan [...] Darah rakyat mulai berjalan, menderita sakit dan miskin. Kini datangnya pembalasan. Kita yang menjadi Hakim. [...] Jiwakau tak ada harganya sekepeng pun dibandingkan dengan beribu-ribu penduduk gunung dan dusun terpencil yang tak berdosa dan yang harus mati untuk sandera." (hlm. 24). Seluruh cerita ini, dengan gaya naratifnya yang amat emosional, merupakan teriakan kengerian tentang kehilangan nilai dan ukuran kemanusiaan yang paling elementer.

Dalam *Dia yang Menyerah* keterlibatan sosial dan moral tak kurang kuat, namun kita menghayatinya secara berlainan, karena ragam ceritanya yang berbeda. Kita menyaksikan keruntuhan suatu keluarga sebagai obyek dan korban urutan peristiwa-peristiwa sejarah. Tetapi keruntuhan ini tidak total, sebab dua gadis Sri dan Diah berhasil mempertahankan norma-normanya di tengah-tengah dan sepanjang segala musibah dan kesengsaraan, dengan satu-satunya senjata yang tinggal: menerima, menyerah. Dalam konteks Jawa menyerah bukanlah tanda kelemahan moral atau kepenakutan. Menyerah adalah cara untuk memperjuangkan survival tanpa meninggalkan prinsip moral atau kemanusiaan. Pada akhir cerita Sri sendiri menjelaskan bahwa menyerah adalah satu-satunya cara melangsungkan hidup tanpa kompromi moral: "Biarlah bajingan-bajingan tetap jadi bajingan. Biarlah yang baik tetap baik. Kita berlima menyerah pada keadaan. Ya, kita menyerah. Dan tiada gunanya lagi kita memberontak." (hlm. 340).

Memang norma dan nilai Jawalah yang meresapi cerita ini; dari segi dominasi motif "menyerah" cerita ini tidak berbeda dengan karya-karya Indonesia lain yang dikarang oleh sastrawan berlatar Jawa. Saya teringat akan cerita Umar Kayam yang mempesona, berjudul *Sri Sumarah* (nama tokohnya!) atau akan roman Arswendo Atmowiloto *Canting*.[29]

Dalam dua cerita ini kita melihat potret yang muram dan menyedihkan tentang keluarga cacat, yang membayar mahal untuk kemerdekaan, dalam dunia yang penuh ketakadilan, kekerasan dan perebutan kekuasaan. Dengan pemotretnya yang keterlibatannya dalam kedukaan, kesengsaraan, ketakadilan menjadi jelas sampai-sampai ke dalam semua ditil dan yang sendirinya menjadi bagian gambar itu, sebagai anggota keluarga yang hancur luluh, sebagai bagian dunia yang cacat.

Cerita berjudul *Jalan Kurantil No. 28*, mungkin sekali ditulis pada waktu yang bersamaan dengan *Keluarga Gerilya*.[30] Cerita ini mendekati masalah penderitaan yang diakibatkan oleh perang dengan segala konsekuensinya dari segi lelaki yang harus membayar harga yang terlalu tinggi untuk ikut sertanya dalam perang kemerdekaan. Tokoh utamanya bekas gerilyawan, Mahmud; sesudah empat tahun ditahan ia dilepaskan dari penjara Belanda. Berjam-jam ia mengembara mengelilingi Jakarta dalam keadaan hancur total, fisik maupun rohani, penuh kebencian terhadap kehidupan dan dunia. Akhirnya ia tiba di dekat bekas rumahnya, di mana ia pernah hidup berbahagia bersama Marni, istrinya yang muda. Namun pada awal masa revolusi rumah itu dimusnahkan, dan ia sendiri ditawan. Ia berhenti di depan nomor 28 dan melihat rumah baru yang kini didiami oleh seorang tukang gunting rambut, yang ternyata sahabat lamanya, Mamat, yang kebetulan keluar dan mengenalnya kembali. Dari percakapan mereka ternyata Mamat, yang dahulu sungguh-sungguh yakin bahwa Mahmud telah meninggal, menikahi bekas istrinya. Sementara itu anak Mahmud juga telah lahir. Marni pun muncul dan Mamat menyatakan bersedia mengembalikan istrinya kepada Mahmud. Namun pada saat satu-satunya harapan dan kewajibannya: menemukan kembali istri dan keluarganya, ternyata telah te-

rampas dengan kasar, Mahmud tahu hidupnya secara harafiah habis, betapa pun baik niat sahabatnya. Ia pergi lagi, lalu ketika sampai di jembatan Ciliwung ia menengok ke air kali dan mengatakan bahwa ia sendiri "bukan termasuk segolongan manusia yang menamai dirinya penakluk alam" (hlm. 40). Ia mengaku sebagai sebagian dari alam, sama dengan air dan batu. Lalu ia mencemplungkan diri ke dalam air.

Cerita ini barangkali bukan sangat dalam isinya, namun perlu diperhatikan karena penguasaan bahasa dan kreativitas kesastraan yang dibuktikan Pamoedya di dalamnya.[31] Juga empati dan simpati bagi korban perjuangan serta keinsafan akan kesia-siaan dan kepercumaan perjuangan kemerdekaan yang konon dimenangkan, namun dalam hakekatnya gagal, sebab tidak berhasil menciptakan keadilan dan kebahagiaan bagi rakyat sangat karakteristik bagi karya awal pengarang ini. Lagi pula cerita ini mendapat unsur prediksi tragis kalau kita ingat betapa Pramoedya sendiri beberapa tahun kemudian mengalami krisis batin yang hebat ketika ia diusir dari rumah oleh karena ia tidak sanggup lagi memelihara keluarganya.

Keluarga Gerilya mempunyai subjudul "kissah keluarga manusia dalam tiga hari dan tiga malam"; peristiwa-peristiwa terpusat dalam masa pendek, tiga "harmal" (untuk memakai istilah Pramoedya) dalam tahun 1949, walaupun lewat sorot balik dan cerita-cerita para tokoh kita mendengar banyak hal tentang masa sebelumnya. Dalam bab pertama kita mendapat penjelasan tentang situasi keluarga gerilya itu, dengan cara yang cukup bagus dan canggih. Latar bab itu adalah suatu gubuk di Jakarta, dalam bagian kota yang oleh rakyat sendiri dengan bangga disebut "daerah merdeka". Gubuk itu didiami oleh perempuan setengah umur, Amilah, dengan empat anaknya yang muda. Mereka hidup dalam kemiskinan dan serba kurang, sebab tonggak penopang hidup keluarga itu, Sa'aman (Aman), yang mencarikan nafkah sebagai tukang becak, tiga bulan sebelumnya ditangkap oleh Polisi Militer. Suami Amilah, bekas tentara KNIL, menghilang pada awal revolusi. Dua anak laki-laki lain, Canimin dan Kartiman, sejak bertahun-tahun ikut bergerilya, dan tidak pernah pulang lagi. Amilah yang di masa mudanya menjadi buaya tangsi sejati (dua di antara anaknya bukan anak suaminya) menjadi keras-pahit hatinya, namun ia juga setengah gila kesedihan karena hilangnya anak sulung yang tercinta, anak satu-satunya laki-laki yang pernah dicintainya, dulu, di Aceh. Amilah berlaku jail dan dengki terhadap dua anak perempuannya, nomor satu Salamah dan nomor dua Patimah. Amilah tidak mengijinkan mereka bekerja di luar rumah dan menuduh-nuduhkan hal-hal jelek kepada mereka. Dua anak bungsu, Salami dan Hasan, yang masih kecil, tidak banyak memahami apa yang terjadi. Setelah kita berkenalan dengan keluarga ini, dalam dua belas bab berikut plotnya berkembang secara tragis: semua anggota "keluarga manusia" ini berturut-turut ditimpa nasib buruk.

Roman *Keluarga Gerilya* mungkin contoh sastra kreatif paling kuat yang mengungkapkan cita-cita kemanusiaan universal, yang memang termasuk ciri-ciri dominan Angkatan 45 sebagaimana didefinisikan oleh H.B. Jassin. Hampir tidak ada satu bab pun yang tidak secara eksplisit mengungkapkan kemanusiaan sebagai nilai yang paling penting dalam kehidupan orang, individual maupun sosial. Tidak kebetulan pula dalam subjudul roman ini terdapat ungkapan "kissah keluarga manusia": kata "manusia" di sini tidak bersifat tautologi, tetapi sebagaimana sering terdapat dalam karya Pramoedya kata "manusia" mempunyai konotasi "kemanusiaan" dan "harkat manusia". Ingat pula judul jilid satu Karya Buru: *Bumi Manusia*!

Tema yang dominan itu sudah mulai jelas dalam bab pertama, ketika pencerita mengomentari keadaan perang di Jakarta: "Manusia dan kemanusiaan merimba" (hlm. 18). Salamah, adik perempuan nomor satu, tergoncang jiwanya oleh kekasaran ibunya yang tidak seperti dahulu dikendalikan oleh kehalusan Sa'aman. Salamah ter-

menung bagaimana "sandiwara kemanusiaan" yang dibayangkannya dari masa lampau telah berlalu dengan amat cepat. Kemudian sepanjang roman ini tema kemanusiaan terus-menerus muncul, baik dalam percakapan antara dua saudara di garis depan dalam Bab 2, maupun dalam percakapan antara Sa'aman dengan sesama tawanan, sampai dalam konfrontasi antara Sa'aman dengan direktur penjara di mana akhirnya "keduanya lupa bahwa mereka dipecahbelahkan oleh anutannya masing-masing. Keduanya ada merasai kemesraan kemanusiaan — kemanusiaan dalam saat yang segenting-gentingnya" (hlm. 140).

Demikianlah roman ini, seperti sejumlah cerita yang telah dikupas merupakan pembelaan bagi martabat kemanusiaan dalam masa amanusiawi. Dalam situasi itu budi manusia jauh lebih penting dari pada kulit mukanya, kebangsaannya atau kedudukannya dalam masyarakat. Itu tidak berarti bahwa revolusi dan perjuangan melawan penjajah Belanda tidak penting. Penjajahan militer dan kolonial adalah jahat secara mendasar, dan harus dihancur-musnahkan, sekalipun itu berarti bahwa



Haryadi Suadi

ada manusia yang harus mengorbankan kemanusiaannya untuk itu. Pendapat itu menonjol paling tajam dalam adegan, yang diceritakan dalam sorot balik, tentang tiga saudara gerilyawan yang membunuh ayahnya, Paijan, demikian nama bekas koprai KNIL, yang pada tahun 1945 "teken serdadu" Belanda lagi.

Dalam bentuk yang hebat ini, yaitu pembunuhan bapak oleh anaknya sendiri, kita sekali lagi berhadapan dengan konflik generasi yang sudah lebih dahulu ditemukan: angkatan tua yang tertular kejahatan sistem kolonial, tidak terbuka lagi untuk semangat zaman baru, dengan cita-cita kemerdekaan dan kemanusiaan. Sa'aman adalah pahlawan ideal, yang memenuhi norma-norma "ideologi pemuda"; ia melakukan apa yang wajib dilakukannya, namun ia tahu harganya pula. Sebagai wakil Indonesia baru yang dicita-citakan ia menjadi penasehat dan teladan yang cemerlang bagi seluruh keluarganya. Dan keluarga itu tetap menjadi sumber kebaikan, kejujuran, kesopanan dan kesederhanaan: itulah kata-kata kunci yang dalam roman ini pun sering muncul sebagai konkretisasi kemanusiaan.

Mungkinlah pembaca modern, dalam mengupas roman ini, sukar menghindari kualifikasi seperti patetis dan moralis, dibuat-dibuat atau berlebih-lebihan. Karya ini memang hasil zamannya, ciptaan pengarang yang dua tahun lebih mendekam dalam sel Belanda, tanpa proses hukum apa pun juga, dalam keadaan yang mengenaskan, duduk di lantai di depan balai betonnya dalam cahaya suram lampu templek, terus-menerus menulis buku ini dalam keadaan setengah kesurupan. Demikianlah bayangan manusia yang bergulat dengan pertanyaan hakiki tentang hidup dan mati, baik dan jahat.

"Kesurupan" pengarang juga terbayang dalam gaya karya ini. Dialog yang memainkan peran yang cukup dominan, bersifat langsung dan tajam. Ulangan tak habis-habisnya yang keluar dari mulut Amilah dapat dianggap berlebih-lebihan, namun secara tepat membayangkan wanita ini dalam obsesi tanpa harapan, dalam kesengsaraan yang mengenaskan, dalam kegilaan yang makin parah. Dan Sa'aman sendiri mewakili pengarang dalam penjara yang sunyi, dengan pikiran yang terus-menerus berpusing-pusing dalam kepalanya, dengan pena sebagai satu-satunya senjata

untuk menangkis arus pikiran yang mengganggu-godanya.

Moralisme dalam roman ini juga sukar dipahami dan dinilai di luar konteks zaman dan situasi yang menghasilkannya. Sampai masa terbitnya moralisme adalah sifat khas sastra Indonesia; namun tekanan pada nilai dan norma moral lebih dari pada hanya ciri sastra saja. Tak dapat disangsikan bagi Pramoedya perjuangan melawan kemerosotan moral merupakan tujuan revolusi yang hakiki. *Keluarga Gerilya* barangkali ekspresi revolusi sebagai proses mental dan sosial yang paling otentik dan langsung, roman yang sungguh agung dan tidak akan kehilangan artinya, walaupun gayanya terikat pada waktu dan keadaan penciptaannya.

d. Manusia bubu

Jika ada orang Indonesia yang "berwibawa" dan sanggup untuk menulis "dari dalam" tentang manusia dalam penjara, pastilah manusia itu Pramoedya. Sedikit-dikitnya selama delapan belas tahun ia berada dalam tahanan, di bawah rejim yang berbeda-beda dan dalam keadaan yang beragam-ragam pula. Dua karya langsung menyangkut pengalaman Pramoedya dengan penguasa Belanda: cerpen *Gado-gado* yang membayangkan penahanannya oleh marinir Belanda pada tanggal 23 Juli 1947, sedangkan roman dua jilid *Mereka yang Dilumpuhkan* merupakan pencitraan kehidupan di penjara berdasar pengalaman konkret.

Gado-gado ditulis dalam penjara pada bulan April 1949.[32] Latar historisnya dapat ditempatkan pada beberapa hari di sekitar aksi militer Belanda pertama terhadap Republik yang dimulai pada 21 Juli 1947.[33] Sifat otobiografi cerita ini demikian nyata sehingga ini barangkali dapat disebut karya sastra Pramoedya yang paling langsung dipetik dari hidupnya sendiri.

Gado-gado diriwayatkan oleh tokoh aku, yang namanya tidak disebut. Pola dasar ceritanya sederhana. Menjelang aksi militer Belanda suasana di Jakarta makin gelisah, baik politik, maupun ekonomis dan di bidang keuangan, oleh karena uang republik (ori) makin hari makin menurun nilainya. Pada hari pertama aksi Belanda pencerita melihat bagaimana kehidupan umum di Jakarta tertahan; demikian juga pekerjaannya sendiri, yang dilakukannya dengan sangat gembira, telah berakhir: kantornya ditutup dan di depannya berdiri penjaga militer Belanda. Malam harinya gubuknya digerebeg oleh orang Indonesia, kaki tangan Belanda, namun ia masih luput karena ternyata tidak mempunyai radio. Keesokan harinya ia menerima surat dari teman yang mengajaknya mendirikan penerbitan. Namun di atas surat itu tertulis kata "merdeka", salam nasional kaum republik pada masa itu. Ketika ia dicegah di jalan dengan surat itu dalam kantongnya, ia ditahan dan berjam-jam lamanya dipukul, ditendang dan diancam dengan stengun dan kerabin bersangkur telanjang. Tenang saja ia menghadapi maut. Bila kemudian marinir menemukan surat-surat yang memberatkan di rumahnya, siksaan baru menyusul. Akhirnya ia dibawa ke penjara Bukitduri dan ditahan di sana.

Yang mempesona dalam cerita ini ialah campur-aduknya peristiwa yang diceritakan dengan pikiran dan renungan pencerita. Terus-menerus ia memberikan tanggapan atas segala apa yang dilihat dan dideritanya; ia berdiskusi dengan dirinya sendiri, berikhtiar mendapat ketegasan batin atas keadaan sosial maupun perasaannya sendiri yang cukup membingungkan. Teksnya penuh dengan asosiasi dan lompatan pikiran, dan sekaligus kaya akan aforisma dan majas-majas yang mencerahkan. Terdapat analisis politik maupun pertimbangan kritis atas hal yang tampaknya wajar saja. Pada awal cerita, dalam kota Jakarta yang dalam keadaan harap-harap cemas menunggu serangan Belanda, pencerita memperhatikan kesengsaraan rakyat kecil, yang seperti dalam tiap perang akan menjadi korban. Mereka tak berkuasa dan tak bertahan terhadap ketakadilan dan kekejaman yang berkuasa. "Kekuasaan memang nikmat. Dan kenikmatan tak boleh dimiliki oleh orang kecil" (hlm. 14). Demikian pula ia termenung-menung atas keterpecahbelahan bangsanya sendiri serta

akibat rasionalisasi tentara yang menggiring banyak anggota lasykar rakyat ke dalam pelukan tentara Belanda.

Setelah ditahan, ia sangat heran atas reaksinya: secara jasmani penyiksaan tidak menimbulkan rasa sakit atau luka, namun ia merasa sangat dihina secara mental: "Tidak, dagingku tak luka. Hatiku bernanah" (hlm. 47). Ia tetap tenang dan terang pikirannya. Namun ia merasa kesunyian, sama dengan ketika sebagai anak kecil ia tinggal di kelas satu, sebab hanya dialah yang tidak naik kelas. Ketika ia dilemparkan ke dalam sel timbul asosiasi lain dengan ketakutan-ketakutan yang pernah dialaminya: misalnya ketika ia sebagai bocah kecil sampai tiga kali hampir tenggelam; atau ketika ia berada di garis depan sedangkan peluru berdesingan; pada saat semacam itu manusia "merasa sunyi kosong diri — sesunyi keadaan sel sekarang" (hlm. 56). Dan ia sadar pula betapa penahanan ini menceraiberaikan manusia, menghancurkan keluarga, "keluarga [yang] adalah ayunan kemanusiaan sebagai juga ayunan untuk bayi", dengan perumpamaan yang telah ditemukan dalam karya lain (hlm. 63).

Gado-gado adalah cerita orang Indonesia tanpa nama yang masuk bubu tahanan Belanda, namun sekaligus menyajikan gambar yang mencengkeram tentang Pramoedya, tentang apa yang pada masa itu telah dideritanya, namun juga tentang filsafat hidupnya, tentang pandangan kemasyarakatannya dan tentang keyakinannya akan kemanusiaan sebagai hakekat hidup.

Adapun roman *Mereka yang Dilumpuhkan*[34] terdiri atas empat bagian. Pencerita ternyata bernama Abas. Dalam bagian pertama, berjudul "Bubu", kita berkenalan dengan sejumlah orang, masing-masing protagonis dalam satu bab; bab-bab ini menimbulkan gambar yang sangat memikat tentang manusia bubu.

Dalam bagian kedua, "Antara Laut dan Keringat", cerita berpindah ke Pulau Damar, di mana Abas dan teman-temannya harus melakukan kerja paksa. Dalam bagian ini jauh lebih banyak yang terjadi. Abas dan yang lain mengalami berbagai peristiwa, yang di dalamnya wanita (yang dalam penjara tidak ada) memainkan peran penting.

Bagian ketiga, berjudul "Antara Tanah dan Hati", praktis hanya menceritakan hubungan Abas dengan teman sesel dalam penjara selama masa tertentu, Sarpin Danuasmara. Hubungan Abas dengan Sarpin itu sebagian besar berlangsung lewat catatan dan surat cinta Sarpin, yang diberikan kepada Abas setelah ia berhasil meloloskan diri.

Bagian empat berjudul "Saat-saat yang Terakhir", yakni penghabisan tinggalnya Abas di penjara. Para tawanan kebanyakan sudah dibebaskan, masih ada beberapa yang menunggu saat dilepaskan. Namun selama waktu itu Abas masih belajar kenal dengan bermacam-macam orang, di antaranya tawanan Belanda. Akhirnya, pada tanggal 3 Desember bagi Abas pun datang "kebebasan yang mahakuasa di waktu dan tempat yang tak tentu" (II hlm. 295).

Walaupun dapat dipastikan bahwa "hulu" roman ini sebagian sangat besar, kalau tidak seluruhnya dibentuk oleh pengalaman pengarang dalam penjara, sepanjang karya ini dipertahankan fiksi yang sama kuatnya bahwa tokoh dalam roman adalah tokoh naratif, yang baru hidup oleh karena mereka diceritakan. Kita tetap berada di daerah "hilir".

Namun kesadaran yang terus-menerus muncul bahwa semua ini "hanya" dongeng atau sandiwara tidak mengurangi kebengisannya. Dalam seluruh karya Pramoedya tidak ada satu bagian lain yang demikian galak dan pahit mengutuk sistem kolonial dan kekejaman dan kekerasan penjajah Belanda serta penindasan rakyat Indonesia yang amanusiawi seperti yang terdapat dalam bagian kedua *Mereka yang Dilumpuhkan*. Abas sendiri dalam panas terik yang sengangar terpaksa membelahi kayu balok, dua meter kubik sehari, berkat — demikian ditambahkannya secara ironis — kerjasama Republik dengan pihak Belanda sejak persetujuan Renville (1948); kerjasama antara dua musuh

memang berarti bahwa "yang satu goyang kaki sambil menyumpahi dan yang lain setengah mampus berkeringat darah." (I hlm. 166).

Dan kehidupan budak yang hina-dina bagi begitu banyak orang Indonesia seperti babu Mami, yang praktis menjadi nyai komandan militer dan harus menderita penghinaan yang paling keji demi upah kelaparan, dan seperti Abas sendiri "bukan nasib! Ini akibat buatan manusia!" Dan juga cerita yang mengerikan yang diriwayatkan oleh sesama tawanan Otot tentang siksaan yang dideritanya: "melampaui batas kemanusiaan [...] Jepang memang kejam. Dan Jepang yang sekarang lebih kejam lagi. [...] Orang Indonesia harus dilemaskan oleh siksaan — siksaan dalam segala bentuk dan macam. Mereka harus mengakui dosanya. Dosa siapa? Orang tak ada yang tahu sesungguhnya." (I hlm. 175, 179).

Menulis sebagai sarana untuk mencapai kenal diri dan jati diri menjadi tema dalam bagian tiga roman ini. Dalam bagian ini tekanan penuh diletakkan pada tokoh Sarpin, yang menjadi kawan satu sel pencerita setelah mereka kembali dari kerja paksa di Pulau Damar. Mereka bercakap-cakap tak henti-hentinya. Sarpin berhasil "mengurus" lampu, kertas dan alat tulis, sehingga ia dapat menulis surat cintanya; pada gilirannya Abas mulai menulis buku hariannya secara intensif. Mereka juga sempat membaca banyak buku dan majalah yang pada masa itu boleh diterima para tawanan.

Namun Sarmin yang tetap kerasukan ide kebebasan ingin meloloskan diri. Indonesia hanya bisa mendapat kemerdekaannya dengan berjuang: "Kita harus berani menghancurkan"; sebab "kehancuran itulah yang mendatangkan pembangunan" (II hlm. 17). Untuk itu Abas "secepeng pun takkan berarti", ia hidup di luar kenyataan: "Kalau engkau berguna, Bas, engkau hanya akan berguna untuk membohongi orang — memalingkan mereka dari bukti-bukti kenyataan pada kebesaran cita yang kosong" (II hlm. 17). Namun komunikasi mereka tetap intensif, walaupun sering tertahan-tahan, si aku sekaligus jengkel atas, dan terpikat oleh Sarpin yang penuh teka-teki itu.

Pada suatu hari ternyata Sarpin memang berhasil lolos. Salinan semua surat dan catatannya diserahkan kepada Abas, dan dalam sisa bagian tiga ini Abas sibuk membaca dan mengomentari tulisan Sarpin yang sebagian dikutipnya harfiah. Dan walaupun nampaknya dua watak itu bertentangan berangsur-angsur terjadi identifikasi antara Abas dengan Sarpin, Abas menjadi alter ego-nya. Cerita ini mendapat satu dimensi lagi: sebab Abas pada gilirannya alter ego Pramoedya, misalnya dalam harapannya bahwa manusia "tetap berpegangan pada budi kemanusiaan" (II hlm. 72); dalam sakit hatinya karena perasaan kemanusiaannya tersinggung (II hlm. 75); dalam cara ia menuntut haknya sebagai makhluk, sebagai manusia, dalam keadaan tawanan Indonesia di negerinya sendiri tanpa hak apa pun (II hlm. 84-86). Di sini tidak patut lagi berpegang pada kesabaran, yang "hanyalah modal dari orang lemah-lemah"; yang perlu ialah pemberontakan dan perjuangan, apa pun hasilnya.[35]

Abas makin heran akan campuran kekasaran dan kehalusan, akan kepekaan untuk nilai-nilai yang sungguh pada pemarah yang galak ini. Ia makin terpikat oleh tokoh Sarpin yang selalu bersedia menghadapi konsekuensi keberanian dan prinsipnya. Makin sering terdengar dalam kata-kata Sarpin hal-hal yang kita kenal dari tokoh-tokoh pusat dalam karya Pramoedya. Misalnya pada kesempatan tertentu Sarpin meluap amarahnya terhadap kota Jakarta dan penduduknya, yang mengkhianati perjuangan dan revolusi, atau kritik Sarpin atas praktek agama dalam keluarga tunangannya yang dangkal dan gampangan saja. Motif lain yang muncul lagi: Sarpin rindu akan keluarganya di Madura: "Aku merindukan pergaulan rumah tangga yang rimbun dengan perasaan halus dan dengan adanya saling mengerti dan saling-membantu itu. O alangkah besar rinduku." (II hlm. 122).

Gabungan cerita lincah tentang tawanan, penuh keragaman dan kejutan, dengan komentar dan pengelamunan si aku pencerita menjadikan

buku ini memikat, dari awal sampai akhir. Tawanan lain sering dimunculkan sebagai pembicara, dan Abas mendengarkan, menanyakan lebih lanjut, merasa heran atau geli, ikut sedih hati atau marah. Adakalanya tanggapannya bersifat tak percaya atau pribadi. Namun roman ini tidak hanya bersifat anekdot. Sepanjang karya ini terdapat, sebagai benang merah, kecaman yang pahit atas sistem yang begitu menghina manusia, atas penderitaan amanusiawi yang dipaksakan oleh penjajahan dan perang kolonial atas bangsa yang satu-satunya 'dosanya' adalah keinginannya untuk merdeka.

Buku ini juga tidak "berat" atau ditulis secara memayahkan. Pembacaannya lancar, ceritanya sering lucu dan ringan, adakalanya sarkastis atau ironis, juga tentang tawanan sendiri yang tidak dipahlawankan, dan tetap tinggal manusia. Dan kecaman sosial dan politik yang seakan-akan tersirat atau dikemukakan dari samping, hampir sepintas lalu, justru itu makin meyakinkan.

Karya ini juga lebih dari hanya rangkaian cerita-cerita lepas saja. Sekali lagi kenyataan "hulu" yang dihayati Pramoedya diberi struktur dalam kenyataan "hilir" yang diriwayatkan penceritanya. Sekali lagi di belakang realitas penjara terdapat "realitas lain, yang menjelma dalam bahasa dan menunjukkan ciri sejati kenyataan itu". Benarlah, penulisan Pramoedya pun "memberi makna, jadi memperluasnya, sehingga segala sesuatunya kehilangan ketakberdosaannya".[36]

Roman itu memang mahacerita, semacam cerita berbingkai, "seribu-satu-hari" tentang seni manusia untuk survive, melangsungkan hidupnya dalam penghinaan yang amanusiawi. Bahwa pencipta gambar-gambar Abas, Sarpin dan sekian banyak manusia bubu Indonesia lain, setelah dua setengah tahun dalam penjara Belanda, masih enam kali waktu itu terpaksa terjerat dalam bubu teman sebangsanya dan kehilangan jauh lebih banyak tahun hidupnya pula, agar ia dapat menulis epos manusia Indonesia yang lebih agung lagi, hal itu tak lain dan tak bukan harus kita baca sebagai ironi seram sejarah sendiri.

e. Revolusi yang gagal, kemerdekaan yang sia-sia

Pramoedya sudah cukup dini mengalami rasa frustrasi atas hal-hal yang dilihatnya dalam tentara, khususnya pergelutan merebut kekuasaan, ketakrataan dan ketakadilan sosial dan terutama korupsi yang sudah pada masa itu nampaknya merajalela di kalangan tertentu. Oleh sebab itu ia sendiri meninggalkan tentara pada akhir 1946, kemudian melanjutkan perannya dalam revolusi di bidang penerbitan dan radio. Rasa frustrasi itu juga diungkapkannya dalam berbagai karya yang beberapa di antaranya akan dibicarakan di bawah ini, yaitu *Bukan Pasar Malam, Beberapa Cerita dari Jakarta* serta *Korupsi.*

Bukan Pasar Malam adalah cerita-aku seorang pemuda yang bersama istrinya yang baru dikawininya berangkat dari Jakarta ke Blora untuk mengunjungi ayahnya yang sakit keras; selama mereka di Blora sang ayah meninggal. Cerita yang tidak bertanggal ini ditulis segera sesudah Pramoedya melakukan perjalanan ke Blora, dalam bulan Mei 1950, berhubungan dengan penyakit dan kematian ayahnya. Jadi tidak dapat disangkal anasir otobiografi yang kuat dalam cerita ini.[37]

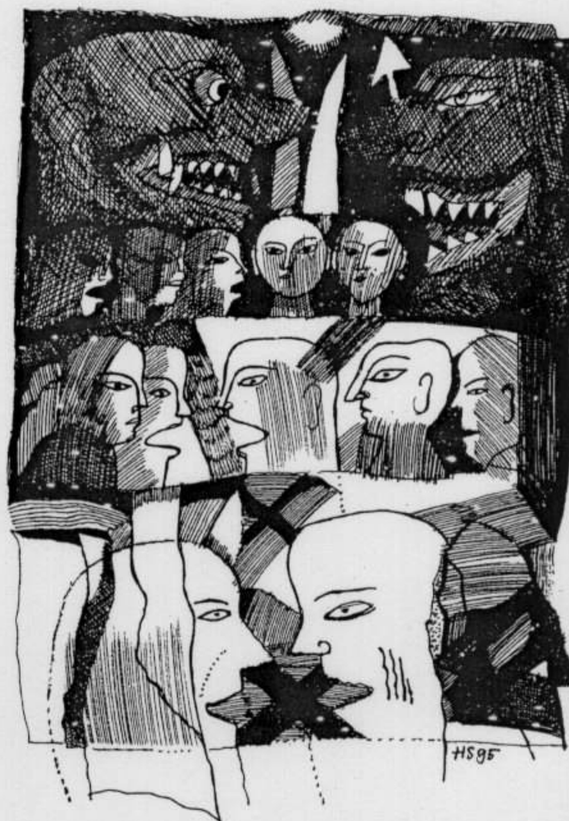
Namun seperti biasa dalam karya Pramoedya, bukanlah anasir otobiografi yang menjadikannya penting atau tinggi nilainya. Cerita ini secara mempesona, bahkan mengharukan, menjadi pencitraan hubungan yang berliku-liku antara seorang anak dengan ayahnya, yang mencapai puncaknya pada saat sang ayah meninggal, dan meninggalkan anaknya dengan bermacam perasaan dan kenang-kenangan yang saling berbenturan dan amat membingungkannya.

Sebagai potret keluarga *Bukan Pasar Malam* ada persamaannya dengan *Blora,* juga dari segi otobiografisnya; kedua-duanya dalam bentuk cerita-aku meriwayatkan perjalanan pulang pencerita ke kota kelahirannya Blora. Namun keduanya berbeda jelas dari segi nada dan kelangsung-

an ekspresi; juga pengalaman kedua tokoh aku di *Blora* sangat berbeda. Dalam *Blora* pencerita dari saat ia menginjak bumi Blora terkejut, tergoncang, dan merasa terasing secara total dari lingkungan dan keluarga tempat ia pernah lahir dan tumbuh. Suasana dalam *Bukan Pasar Malam* lebih bersifat duka cita dan menyedihkan si aku.

Memang cerita ini keduanya dimulai dengan persiapan perjalanan ke Blora, namun dalam awalnya perbedaan sudah jelas: dalam Blora tidak menjadi soal mendapat uang yang diperlukan untuk karcis kereta api. Dalam *Bukan Pasar Malam* mencari uang jalan ternyata susah; sembari naik sepeda mengelilingi Jakarta, si aku mendapat kesempatan untuk renungan-renungan tentang kemiskinan dan kekayaan dan tentang restu-restu kemerdekaan dan demokrasi yang pada awal 1950 di Jakarta telah meragu-ragukan. Bab pertama ternyata merupakan ancang-ancang pada tema utama: kematian sang ayah, ayah yang juga merupakan korban ketaksamarataan di antara manusia yang dihasilkan oleh revolusi, dengan kata lain revolusi sosial yang gagal.

Perjalanan itu sendiri juga sangat berbeda dalam dua cerita itu: dalam *Blora* si aku cepat sekali sampai di Blora dan sepanjang perjalanan ia merasa gairah-gembira walaupun kejutan setiba di sana lebih menggoncangkan lagi; dalam penghayatan si aku di *Bukan Pasar Malam* perjalanan itu sangat lambat, sama sekali tidak menggairahkan, sebaliknya suram-muram, terutama sebab keterasingan dengan istri yang baru dikawininya sudah mulai tampak oleh karena istrinya tidak dapat ikut merasakan emosi kenang-kenangan masa mudanya. Lain dari pada itu rasa berdosanya terhadap ayahnya menjadi ganjalan emosional. Berbeda dengan *Blora* rumah itu masih ada, walaupun sangat perlu diperbaiki. Pencerita merasakan tanggungjawab yang berat terhadap keluarganya, bila nanti ayahnya tidak ada lagi. Mulai bab keempat cerita makin berpusat pada penyakit sang ayah, masa lampaunya, dan hubungannya dengan si aku, walaupun sekaligus yang belakangan ini (dan bersama dengan dia, pembaca)



Haryadi Suadi

mendengar banyak cerita dari anggota keluarga lain tentang segala apa yang terjadi selama tahun-tahun belakangan. Namun cerita ini kurang hebat emosinya, antara lain karena jarak waktu antara yang diceritakan dengan penceritaannya. Yang dominan ialah penghayatan oleh pencerita tentang kematian sang ayah yang tak dapat tidak akan datang. Ia sadar bahwa maut "bukan pasar malam", bukan keramaian yang dialami bersama-sama, melainkan pengalaman yang sangat nyeri, yang mendatangi setiap manusia dalam kesendirian mutlak. Dan makin banyak ia mendengar cerita betapa ayahnya seorang yang sungguh mulia, jujur, nasionalis sejati, tanpa pamrih dan tidak pernah mencari keuntungan sendiri, makin besar pula rasa berdosanya tentang sikapnya dahulu yang serba salah terhadap ayahnya.

Dalam karangan yang khususnya mengupas karya-karya Pramoedya Ananta Toer yang berkaitan dengan revolusi ini tak dapat tidak diikutsertakan juga beberapa *Cerita dari Jakarta* yang membayangkan situasi manusia Indonesia di ja-

man merdeka sesudah revolusi fisik dimenangkan secara politik-diplomatik, dengan pengakuan kedaulatan Republik Indonesia oleh Pemerintah Nederland pada akhir 1949. Dari uraian di atas sudah jelas bahwa Pramoedya sebagai sastrawan tidak pernah mabuk heroisme atau suka menggembar-gemborkan kecemerlangan hasil perjuangan prajurit Indonesia. Ia jauh lebih tertarik pada aspek moral perjuangan, pada keadilan dan kemanusiaan, dan sudah amat dini ia cemas tentang korupsi dan ketamakan yang diperhatikannya di mana-mana. Konsep tentang kegagalan revolusi cukup awal mulai tampak dalam cerita-ceritanya, dan khususnya dalam kumpulan *Cerita dari Jakarta* (1957) kegagalan revolusi menjadi tema utama. Di dalamnya Pramoedya dengan caranya sendiri mentransformasikan kekecewaan atas kegagalan revolusi di hulu ke dalam pencitraan hilir.

Sejumlah cerita mementaskan sebagai protagonis orang melarat yang hidup di pinggiran masyarakat Jakarta, yang bergulat bersusah-payah mencari sesuap nasi dan sedikit lindungan atau keselamatan dalam kota metropolitan yang mengancam dan memusuhinya. Ribuan cerita semacam itu ditulis di Indonesia sehabis perang. Malahan dapat dikatakan bahwa kemiskinan dan kemelaratan rakyat kecil menjadi tema cerita pendek yang paling populer di Indonesia pada masa itu. Hal itu juga tidak perlu diherankan, mengingat gejala bahwa kebanyakan pengarang tidak hanya mengenal kesengsaraan masyarakat kota besar itu dari dekat, tetapi sebagian juga mengalaminya sendiri. Sering tokoh-tokoh ceritanya orang udik atau pedesaan yang terdampar di kota karena kehabisan tanah di desanya, kemudian hidup merana ataupun akhirnya ditimpa kecelakaan di sana.

Contoh yang baik tentang tema ini berjudul *Gambir*.[38] Cerita itu berlangsung di sekitar stasion Gambir, di daerah Menteng di Jakarta. Tokoh utamanya dua orang kuli yang bersusah payah mencoba bertahan dalam dunia Jakarta yang keras kasar, dengan bergulat dan merampas, berjudi dan merebut perempuan. Protagonisnya Hasan, perantau dari luar kota, yang masih berikhtiar hidup secara sungguh dan jujur, namun yang terbakar hatinya oleh dendam kesumat terhadap seorang jago yang merampas istrinya. Hasan berhasil membunuhnya — namun dengan demikian anak tani yang sederhana ini terkutuk untuk selanjutnya hidup sebagai "makhluk malam" dan "dipaksa mengikuti jejak penjahat-penjahat yang pernah membuat sejarah di atas bumi dengan akhirnya yang juga telah tersedia" (hlm. 196).

Dalam cerita lain berjudul *Ikan-ikan Terdampar* ditemukan juga sepasang gelandangan, tuna karya dan tuna wisma.[39] Protagonisnya bernama Idulfitri (ia dilahirkan pada hari berbahagia itu), yang merasa sebagai ikan yang terdampar di beting. Dahulu ia ikut berjuang untuk kemerdekaan, namun sekarang ia menjadi seorang daif yang tidak punya tempat lagi dalam masyarakat bebas Jakarta; ia menjadi "pahlawan sesat" seperti dikatakannya sendiri. Ia masih ingat "ajaran kesusilaan" masa mudanya, ia masih tahu tentang "teriakan kemanusiaan" yang juga dalam perang yang ikut dijalaninya masih "indah, suci, murni, mengendapkan segala kebinatangan yang menjalang dalam diri manusia" (hlm. 31), ia masih kenal kembali keindahan bunga melati di kubangan tahi kerbau. Sekarang temannya yang tak terpisah Namun (namanya sudah tentu tidak kebetulan!) menjadikan dia bajingan, bahkan mungkin pembunuh. Tetapi ia tahu pula bahwa ia tidak bisa hidup lagi tanpa Namun. Namun sebenarnya alter ego-nya, aspek negatif kepribadiannya yang mau tak mau harus diterimanya demi survival fisiknya. Dengan nilai-nilai moral, orang kecil tidak bisa melangsungkan hidup lagi di Jakarta; orang harus menghinakan diri dengan segala macam kekejian walaupun hati nuraninya tahu yang lebih baik.

Sejumlah cerita lain bersifat sosial-kritis secara lebih eksplisit dan menekankan pertentangan antara rakyat jembel dan kelas penguasa baru, priyayi baru yang telah mengambil tempat tuan-tuan kolonial. Cerita yang dari segi ini hampir menjadi klasik berjudul ***Makhluk di Belakang***

Rumah.[40] Ini cerita aku, yang penceritanya menggambarkan kehidupan para babu, makhluk di belakang rumah, yang sehari-hari diperhatikannya dari jendela kamarnya dalam rumah petak.

Profesor Ben Anderson telah mengemukakan betapa cerita ini berlimpah-limpah ironinya,[41] dengan gambar hidup perbudakan perempuan-perempuan yang dieksploitasi oleh tuannya, lebih-lebih lagi oleh nyonya-nyonyanya, priyayi kecil baru, yang nota bene sendiri pernah mulai bekerja sebagai pembantu ketika mereka merantau ke Jakarta. Pencerita secara mencemooh menyebutnya "priyayi udik". Bagi "priyayi ketinggalan zaman" ini moral utama adalah: tidak bekerja. Pelayannya menderita konsekuensinya: mereka memeras keringat sebagai budak, dan kalau ada sesuatu yang salah atau keliru merekalah yang "ketiban pulung" alias kena pukulan. Itulah moral babu yang baru, yang merupakan bagian dari peradaban atau sopan santun ketimuran yang disanjung-sanjung terus oleh para pemimpin, namun sesungguhnya berengsek belaka.

Dari segi tema cerita, *Jongos + Babu, Sejarah Keluarga yang Sangat Panjang* dekat dengan *Makhluk di Belakang Rumah*. Cerita ini meriwayatkan dua orang yang nenek moyangnya sejak lama telah masuk kelas hamba. Namun dari generasi ke generasi famili itu makin menurun tempatnya pada jajaran yang sendirinya sudah rendah, sampai akhirya menjadi budak dalam distrik federal Betawi, di mana mereka hidup sebagai jongos Sobi dan babu Inah, dua bersaudara yang ibunya bemama Rodinah alias Poppi. Poppi yang separonya berdarah putih banyak tingkahnya, namun satu-satunya hasil yang menetap adalah dua anak yang lima puluh persen berasal dari dia tanpa dia tahu siapakah yang memasok limapuluh persen yang lain. Anaknya juga kebagian naluri hamba sejati. Sobi hidup di Batavia tahun 1948 dalam ilusi bahwa lewat statusnya sebagai hamba tuan putih ia akan maju, asal jangan terlalu pemilih dan rewel; demikian prinsipnya. Maka ia mencarikan bagi Inah yang tetap ragu-ragu suatu "penyelesaian", yang juga akan menetapkan gadis Indonesia ini dalam keadaannya sebagai "hamba". Sebab akhirnya tiap perempuan harus menyerahkan kehormatannya dan tunduk pada kemauan salah seorang laki-laki. Begitu sederhana kehidupan. Pramoedya sudah cukup awal menyibukkan diri dengan kehinaan ganda perempuan Indonesia, sebagai hamba dan sebagai nyai, dan ia akan tetap sibuk dengan masalah itu sampai akhirnya nyai Ontosoroh dalam Karya Buru definitif menerobos jalan buntu nasib wanita Indonesia itu.

Dengan cerita yang-cemerlang ini Pramoedya sebenamya mendahului kenyataan Jakarta merdeka setelah 1949: sebab *Jongos + Babu* ditulis di Bukit Duri pada tahun 1948.[42] Namun cerita ini sangat cocok dalam *Cerita dari Jakarta*; juga dari segi gaya bahasa, misalnya kejenakaan dan ironinya, hampir tidak ada perbedaan dengan cerita-cerita yang ditulis kemudian. Pramoedya mencela mentalitas yang justru sebagai orang Jawa ia kenal kembali dalam sesama Indonesia yang diasuh dalam tradisi feodal Jawa yang kuat.[43]

Cerita lain yang mengandung kritik tajam terhadap mentalitas kolonial-feodal, walaupun dengan cara lain, ialah *Nyonya Dokterhewan Suharko*, wanita modern dari elit sosial.[44] Kumpulan ini seluruhnya diberi subjudul "Sekumpulan karikatur keadaan dan manusianya". Cukup menariklah subjudul ini: jadi bukan karikatur manusia dan keadaannya, melainkan pertama keadaan, kemudian manusia yang tergantung pada keadaan itu: manusia adalah produk keadaannya! Cerita ini memang karikatur yang sangat tepat tentang suatu "orde lama" dan "orde baru": Suharko, dokter hewan sebagai wakil orde lama, yaitu orde kolonial, di mana seorang cendekiawan yang bersedia melibatkan diri dalamnya dapat hidup dengan cukup senang. Namun dunianya runtuh ketika mati istrinya, gadis Indo bernama Corrie yang kuat mantap, yang telah dikawininya sejak sebelum perang. Ketika sistem kolonial lama hancur, tidak ada yang tinggal untuk Suharko kecuali kenang-kenangan dan itu pun dimusnahkan oleh

Kiki, istrinya yang baru, yang mewakili "burjuisme baru", yang tak kurang sifat kolonialnya. Cerita ini pun menyajikan kritik tajam, baik atas Kiki, manusia kemewahan modern, yang haus kuasa dan penikmat hawa nafsu, maupun atas burjuis kolonial Suharko.

Korupsi ditulis selama Pramoedya tinggal di Nederland, pada tahun 1953.[45] Si aku ini adalah pegawai kawakan di Jakarta, yang tidak sanggup lagi memelihara anak istrinya dengan gajinya, karena inflasi yang makin parah dan keadaan ekonomi yang makin buruk. Ia memilih satu-satunya jalan keluar yang juga sudah ditempuh oleh sekian banyak rekan sekerjanya: korupsi. Pilihan itu merombak seluruh hidupnya. Ia berkembang menjadi koruptor yang berjaya, dan menikmati segala keplesiran kehidupan kota besar; antara lain ia mengambil bini muda yang cantik. Namun dengan segala suksesnya ia tidak berbahagia. Akhirnya ia ditangkap dan ditahan, dan dalam penjara ia berangsur-angsur mencapai kesimpulan bahwa ia termasuk angkatan yang sia-sia dan konyol, yang ketularan basil kolonial, dan yang sebaiknya lenyap dari dunia saja.

Istilah "kemanusiaan" dalam roman ini tidak dipakai lagi, tetapi oposisi peristilahan yang mengungkapkan pertentangan moral antara tokoh-tokohnya tak kurang tegasnya; orang yang ada di pihak baik, misalnya istri pegawai korup dan asistennya adalah "jujur, sederhana, setia, bijaksana"; mereka mempunyai "ketenangan jiwa"; koruptor dan rekan-rekannya disebut "jahat, takut, malu, gelisah, pengecut"; mereka tergoda "hawanafsu". Si aku pada akhir cerita sadar bahwa "apa yang dahulu kuanggap keberanian itu tiadalah lain dari pada kebulatan nafsu yang tiada dapat ditahan lagi" (hlm. 79).[46]

Aspek *Korupsi* yang menarik adalah pergeseran yang berlangsung sepanjang ceritanya dari korupsi sebagai masalah moral pribadi menjadi masalah sosial-politik dan perbenturan generasi. Secara implisit unsur kedua telah hadir pada awal ceritanya, ketika asisten muda yang masih meyakini cita-cita revolusi mendesak atasannya agar mereka bersama berjuang melawan korupsi, sesuai dengan norma dan nilai revolusi. Akhirnya si aku pencerita bukan lagi individu yang korup; ia termasuk angkatan yang sia-sia, tanpa keperwiraan, angkatan "yang memanjangkan umur penjajahan" (hlm. 102), pergaulan berdosa dengan sistem kolonial yang terkutuk.

IV Peralatan naratif Pramoedya

Pramoedya sendiri mempergunakan kata "data" untuk menjelaskan bahan-bahan yang mendasari karya-karyanya. Dalam bagian ini akan ditelusuri bagaimana bahan-bahan dan data-data yang dikumpulkannya dari kenyataan hulu ditransformasikan menjadi karya sastra, dengan kata lain apakah teknik naratif yang dimanfaatkannya. Tiga aspek karyanya yang menurut pendapat saya teramat penting akan dibicarakan secara khusus: 1. *strukturisasi:* bagaimana bahan-bahan dikerjakan sehingga mendapat struktur; *2. fokalisasi:* apakah sudut pandang yang diterapkan dalam pencitraan kenyataan; *3. ekspresi:* bagaimana bahasa dimanfaatkan untuk mencapai ketepatsasaran.

a. Strukturisasi dalam karya Pramoedya

Pembaca mengharapkan dari karya seni kesatuan, kebulatan, dengan awal dan akhir yang jelas dan plot yang menunjukkan koherensi, keterkaitan antara bagian atau anasirnya. Lukisan ada bingkainya yang menentukan rangka penciptaan, kemudian dalam rangka itu terdapat struktur; komposisi musik juga ditandai awal dan akhirnya dengan ciri-ciri khas, serta harmoni dan penadaan antara not-notnya dalam skornya. Demikian pula penulis harus menciptakan keteraturan tertentu dari kekacauan data dan fakta. Sudah tentu jumlah kemungkinan untuk mencapai tujuan itu tak terhitung banyaknya.

Dalam karya awalnya sudah jelas Pramoedya sadar akan tuntutan dasar strukturisasi karyanya. Contoh baik roman awalnya *Di Tepi Kali Bekasi*. Roman itu pasti berdasarkan pengalaman Pramoedya ketika ia ikut dalam perang melawan tentara

Inggeris. Namun jelas pula berita pengalaman Pramoedya berlainan dengan cerita pengalaman tokoh utamanya, Farid. Berita (hulu!) merupakan laporan peristiwa dalam urutan sejarahnya. Cerita (hilir!) mempunyai struktur, dengan awal dan akhir yang tertanda. Itu sudah jelas dari judulnya: roman mulai dan berakhir dekat Kali Bekasi. Di antara awal dan akhir itu berkembanglah plot melalui dan sekitar tokoh Farid. Di samping protagonis terdapat tokoh sampingan, yang pengalamannya saling berkaitan. Ada beberapa tema yang seperti benang merah dapat ditelusuri sepanjang roman ini, ada pula sejumlah motif. Dengan sarana literer disarankan adegan-adegan dan situasi-situasi, dan diciptakan kenyataan tersendiri; pembaca diperhadapkan tidak hanya dengan peristiwa-peristiwa yang berlangsung, tetapi pula dengan perasaan dan tanggapan tokoh utamanya.

Seleksi terhadap kenyataan yang dihayati berbeda dengan yang terdapat dalam catatan otobiografis atau dalam risalah sejarawan: peristiwa-peristiwa historis yang penting tidak diberi tempat dalam roman, detil-detil dielaborasi, bahkan direka; fakta-fakta digolongkan secara berlainan. Singkatnya, kita dapat membaca roman tanpa perlu mencari informasi dan data-data tentang peristiwa-peristiwa yang sungguh terjadi di daerah Bekasi. Pembaca yang terutama tertarik pada kejadian faktual sebaiknya membahas karya-karya sejarah.[47]

Hal itu masih diperkuat oleh pengantar yang memanfaatkan nama Bekasi sebagai lambang: "Banyak ceriteranya tentang Bekasi, tempat yang membekasi, tak bisa dilupakan." Dan kemudian: "Bekasi...Bekasi, tempat yang membekasi hati." (hlm. 5). Bukan sekarang saja, di zaman revolusi, Bekasi memainkan peran dalam sejarah — sejak zaman Belanda ada berbagai cerita tentang peristiwa di daerah itu, tentang rakyat yang menderita dan berjuang. Dan ungkapan "Bekasi, kota yang membekasi" menjadi semacam refrain dalam bagian pengantar; daerah itu ada iblisnya, ada dewinya: Dewi Bekasi, dewi Kemerdekaan yang pada saat karangan ini ditulis direbut orang. Dan pada akhir roman tetap Bekasi menjadi simbol: "Musuh di tepi sana. Tentara di tepi sini. Tepi-menepi Kali Bekasi yang penuh riwayat. Bekasi yang penuh kejadian." (hlm. 337).

Dengan demikian roman ini diberi kebulatan struktur; dan ada efek lain yang mahapenting dalam seni sastra: peristiwa dan pengalaman Farid dan rekan-rekannya diberikan makna yang jauh lebih luas, digeneralisasi menjadi peristiwa dan pengalaman rakyat Indonesia. Cerita Farid menjadi epos revolusi Indonesia. Itu satu tuntutan seni lagi: kasus individual yang biasanya menjadi fokusnya oleh cara mengungkapkannya mendapat nilai hakikat umum. Lewat perlambangan Bekasi sebagai kota yang membekasi, yang mewakili dewi kemerdekaan, perjuangan Farid menjadi perjuangan rakyat Indonesia; dan tujuan utamanya bukan hanya kemerdekaan nasional. Sebab rakyat Bekasi sejak dahulu "bersatu dan terpaksa bersatu untuk menangkis serangan garong-garong yang tidak kenal akan keadilan masyarakat dan kemanusiaan" (hlm. 11). Itulah tujuan akhir revolusi kemerdekaan, dan demikian pengantar roman ini menentukan taruhan yang sungguh-sungguh diperjuangkan oleh rakyat Indonesia.

Sepanjang roman tema ini dipertahankan lewat berbagai peristiwa dan pengalaman: peran Amir, pahlawan teladan; perbantahan dan akhirnya perpisahan final antara Farid dan ayahnya, yang tetap budak sistem kolonial; konflik Farid dengan Soerip yang sementara waktu melupakan cita-cita revolusi dan hanya mengejar kesenangannya sendiri; hubungan Farid dengan Nanny yang kesuciannya harus dipertahankan demi kemurnian cita-cita revolusi; kekecewaan Farid atas korupsi dan kepengecutan yang disaksikannya dalam tentara dan kemarahannya ketika ia melihat seorang nenek yang kehilangan cucunya dan sekarang menggendong batu besar dan menciumnya, hasil "perikemanusiaan Inggeris" yang membakar kampungnya; belas kasihan yang dirasakan Farid atas penderitaan rakyat yang

terpaksa mengungsi sebagai akibat perang yang ganas.

Struktur seluruh roman ditentukan berdasarkan tema yang dominan yang sudah mulai diungkapkan lewat bagian awalnya, dan semua anasir tersebut memperkuat dan membulatkan efek roman ini. Strukturisasi semacam ini dapat dilihat dalam kebanyakan karya Pramoedya, walaupun teknik dan caranya berbeda-beda.

Contoh lain terdapat dalam *Gado-gado* yang menceritakan penahanan seorang aku pada waktu aksi militer Belanda pertama. Cerita ini mulai menjelaskan judul: Gado-gado diambil dari makanan campur aduk yang pernah didapat si aku dari tamu dalam penjara, yang paling lezat yang pernah dicicipinya. Sesungguhnya si aku mau menulis sesuatu yang lain: ia sudah lama ingin menulis roman, hanya saja ia belum berhasil mencari pahlawan dan penjahat yang sesuai. Maka ia memutuskan untuk membuat tulisan campur aduk berdasarkan pengalaman yang pahit-pahit. Namanya dianggap cocok, walaupun ia sadar bahwa campur aduk yang ia tulis bukan makanan yang lezat. Dan ia berfilsafat sedikit tentang pengalaman manusia: ia sadar bahwa yang ditulisnya adalah pengalaman "yang tumbuh dari jiwa manusia yang kerdil — suatu campur aduk yang tak berencana. Kesenangan, kesedihan, gambaran dari jiwa kecil yang tak dituntun oleh pikiran yang sehat" (hlm. 11). Dan pada halaman terakhir pencerita kembali pada ceritanya sebagai gado-gado, campur aduk pengalaman pahit: ia menjelaskan bahwa gado-gado rasanya "hanyalah antara bibir dan tenggorokan", yaitu cepat hilang dari pancaindera, namun dalam kenangannya akan hidup "sebagai awan berarak di tempurung langit" (hlm. 76). Dan walaupun pengalaman yang diceritakan kebanyakannya pahit-pahit saja, namun bagi pencerita bukan tak mungkin dari kepahitan dan ketakindahan pengalaman itu toh pembaca mungkin "bisa merasakan keindahan langsung, dan mungkin juga keindahan keburukannya dan buruknya" (hlm. 10).

Demikian dijelaskan tidak hanya bahwa karya sastra mungkin dibuat berdasarkan campur-aduk peristiwa dan pengalaman, melainkan juga lewat imajinasi dan strukturasi serta pendosisan yang diterapkan oleh penulis dapat mencapai nilai estetis. Kita teringat akan Baudelaire dengan *Les Fleurs du Mal*-nya, yang juga menganut prinsip bahwa keindahan, *fleur* (bunga), mungkin dimunculkan oleh keburukan (*mal*). Saya teringat juga akan Sajak *Widuri untuk Joki Tobing* Rendra yang berakhir dengan: "Dan perlahan tersirap darah kita, melihat sekuntum bunga telah mekar, dari puingan masa yang putus asa."

Roman *Mereka yang Dilumpuhkan*, yang seakan-akan merupakan lanjutan *Gado-gado*, juga melebihi rangkaian cerita-cerita lepas. Ada struktur yang jelas, berdasarkan pembagian menjadi empat. Pencerita dalam pengantar menjelaskan bahwa "tulisan ini kubuat untuk memperlihatkan [...] dunia ini penuh oleh manusia." Dan pencerita sendiri mengaku "banyak berkenalan dengan manusia-manusia dalam tulisanku ini: manusia bubu, manusia penjara." (I hlm. 12) Sesama manusia mulai dikenal lewat pencitraannya dalam bentuk cerita, sastra adalah sarana untuk belajar kenal manusia!

Dalam bagian pertama pencerita yang kemudian kita kenal sebagai Abas terutama berlaku sebagai penonton dan pelapor. Bagian itu adalah perkenalan dengan manusia bubu, lewat pertemuan dengan sejumlah tokoh khas, yang seluruhnya memberi gambaran tentang masyarakat tawanan yang istimewa. Dalam bagian kedua, kerja paksa di Pulau Damar, kita lebih akrab berhubungan dengan dunia pikiran dan perasaan Abas, lewat dua motif utama: pertama kejenisan, kedua kebengisan sistem kolonial. Bagian ketiga menyajikan konfrontasi yang intensif antara Abas dengan sesama tawanan Sarpin, yang akhirnya terbukti *alter ego*-nya; dalam bagian ini tema utamanya adalah menulis, yang mengantar kita kembali pada tema dominan seluruh roman ini: penjara seperti dunia bayangan, dunia cerita dan dongeng. Akhirnya bagian empat mengevokasi secara agak lebih longgar suasana penantian

penghabisan yang agak kacau atas "kebebasan mahakuasa". Manusia bubu dari kata pengantar akhirnya menjadi manusia bebas, bebas "untuk melangkahkan kaki dari kotak jahanam yang isinya hanya paksaan dan tindasan ke dunia yang bebas di mana kami boleh pergi ke mana hati mau dan tenaga mengijinkan", walaupun si aku sadar pula bahwa ia dibawa "ke waktu dan tempat yang tak tentu" (II hlm. 294-5).

Lain lagi teknik strukturasi yang kita lihat dalam *Keluarga Gerilya*. Subjudulnya sudah menjelaskan bahwa ini "kissah keluarga manusia dalam tiga hari dan tiga malam". Jadi dua unsur penting dalam struktur telah diberi sejak awalnya: pembatasan waktu dan pembatasan jumlah tokoh yang ikut dalam gerilya rekaan ini. Ini merupakan variasi atas prinsip yang telah diungkapkan oleh Aristoteles: prinsip tritunggal waktu, ruang dan laku sebuah karya seni.

Dalam bab pertama latarnya, panggungnya dibeberkan: di "daerah merdeka" di tengah-tengah Jakarta yang telah dijajah kembali oleh tentara Belanda terdapat rumah kajang yang sederhana yang didiami oleh Ibu Amilah dengan anak-anaknya. Demikian disajikan tema utama pertama: perjuangan rakyat Jakarta untuk kemerdekaan melawan penjajah bengis. Sekaligus pada halaman pertama telah dikerahkan tema utama kedua yang tak kurang pentingnya: sebab dua protagonis diberi karakterisasi yang bertentangan, dijadikan dua kutub dari skala nilai moral: Sa'aman, pejuang yang tak gentar, "pemuda yang sebaik-baiknya di dunia ini" menurut penilaian para tetangga; dan Amilah yang "dicap mereka sebagai jahanam buaya tangsi yang tak kenal kesopanan sebenang pun jua" (hlm. 7).

Bab pertama mementaskan semua tokoh yang ikut dalam drama ini; oleh bab ini tegangan dan "kecucukan"[48] pembaca dibangkitkan. Kemudian bab demi bab berkembang plotnya yang menceritakan nasib celaka yang menimpa mereka masing-masing. Demikian kecucukan pembaca berangsur-angsur dipuasi. Akhirnya pada bab penghabisan terjadi peleraian, bukan peleraian politik atau militer, juga bukan *happy end* (dan *happy end* sangat langka dalam karya Pramoedya!). Semua peserta drama ini yang masih hidup masing-masing dikonfrontasikan dengan tanggungjawabnya pada kuburan Sa'aman, dalam cahaya murni nilai-nilai abadi yang diper juangkan kakaknya selama hidupnya.

Sangat menarik pula cara Pramoedya mulai menimbulkan tegangan pada pembaca yang baru jauh kemudian dileraikan dalam *Bukan Pasar Malam*. Cerita ini mulai dengan kalimat: "Sesungguhnya surat itu takkan begitu menyayat hatiku, kalau saja sebelumnya aku tak mengirimi surat yang berisi sesuatu yang tak enak untuk dibaca." Sudah tentu pembaca sangat ingin tahu apakah isi surat si aku yang tak enak dibaca. Kalimat itu membangkitkan tegangan yang lama sekali dipertahankan dan baru dileraikan pada halaman 94. Demikian rasa dosa si aku terhadap ayahnya berhasil dijadikan suatu tema dominan cerita ini. Tema kedua yang erat kaitannya dengan tema pertama itu ialah kematian sang ayah yang sudah terasa ancamannya sejak halaman kedua dan yang pada halaman terakhir masih menimbulkan kecemasan si aku: sebab ia sangat sadar bahwa dunia ini bukan pasar malam dan bahwa kematian adalah pengalaman terakhir yang mengerikan, yang harus dijalani dalam kesepian dan keterasingan mutlak. Dan masih ada satu tema utama lagi, yang juga sudah mulai dibayangkan dalam bab pertama dan yang kemudian meruncing dalam konfrontasi si aku dengan ayahnya. Si aku yang dipanggil ke Blora karena ayahnya sakit parah; jadi terpaksa ia "mencari hutang", uang untuk membiayai perjalanannya. Ia naik sepeda mengedari kota Jakarta dan melewati istana yang "mandi dalam cahaya lampu listrik". Dan ia berpikir tentang perbedaan antara yang kaya dan berkuasa dengan rakyat "yang memperjuangkan hidupnya di pinggir jalan berhari-hari." (hlm. 8) Dan ia secara sinis menyindir tentang demokrasi yang memberikan hak yang sama kepada semua orang — namun "kalau engkau tak punya uang, engkau akan lumpuh tak bisa bergerak" (hlm. 9).

Tema ini pun meruncing pada akhir buku ketika si aku mendengar tentang ayahnya yang tiga puluh tahun memperjuangkan cita-cita tingginya sebagai nasionalis, bagaimana "kini, belum lagi setahun kemerdekaan tercapai ia telah tak digunakan oleh sejarah, oleh dunia dan oleh manusia" (hlm. 104). Bagi ayahnya yang sakit, tidak ada tempat lagi di sanatorium, yang sudah penuh oleh pedagang dan tak terbayar lagi biayanya oleh pegawai kecil walaupun ia pejuang kemerdekaan yang gigih. Dan tema keempat: keterasingan antara si aku dengan istrinya yang baru dikawininya, namun yang sudah hilang keakraban dengannya. Tema ini secara mempesona dievokasi dalam bab 2, pada perjalanan mereka naik kereta api ke Blora. Ternyata si aku tidak bisa berbagi emosi dan pengalamannya dengan istrinya. Pengalaman itu sudah tentu mengisyaratkan dengan cara lain bahwa hidup ini "bukan pasar malam".

Empat tema ini yang erat berjalinan satu sama lain mengakibatkan strukturisasi cerita yang amat padat, sehingga pembaca terus-menerus digiring untuk ikut menghayati pengalaman si aku yang menyedihkan pada berbagai tingkat: frustrasi akan perkawinan yang sekarang sudah terancam pecah; kekecewaan atas revolusi yang gagal dari segi sosial; dosa terhadap ayah yang tidak pernah dihargai dan diakui jasanya; dan kengerian akan maut sebagai ancaman yang tak terelekkan.

Lain lagi cara strukturisasi dan pembulatan yang diusahakan dalam cerita *Nyonya Dokter-hewan Suharko*. Di atas telah diberi kupasan singkat cerita dari Jakarta ini, namun cerita pokoknya dikemas atau dibingkai dalam pengantar dan penutup yang meriwayatkan bagaimana si aku diajak menemani kawannya yang hendak membeli sepeda motor dari kawannya. Ternyata sepeda motor itu berasal dari Nyonya Suharko. Kawannya kawan si aku kemudian menceritakan tentang keluarga Suharko, dan tentang tipu daya nyonya Suharko yang terus-menerus menjual sepeda motor itu, yang kemudian diminta kembali dengan cerita yang membelaskan. Ia membayar dengan surat hutang, namun kemudian menghilang untuk selama-lamanya. Demikian cerita ini menjadi kisah berbingkai; sebagai efeknya dihasilkan anasir humor ringan, sedangkan sekaligus ceritanya dikaitkan, secara tak langsung, dengan pencerita si aku.

Unsur humor memainkan peran penting, khusus dalam beberapa *Cerita dari Jakarta*, walaupun biasanya humor itu ada nada yang sinis atau tragis. Dan itu pun sering menjadi jelas dari awal dan akhir cerita itu. Bacalah misalnya kalimat awal *Jongos + Babu*: " Sejak Jan Pietersz Coen turun-temurun keluarga itu memang berdarah hamba." Dan ternyata bahwa sifat hamba seakan-akan menjadi kodrat dua saudara itu; tak heran lagi akhirnya gadis Inah menurut kodratnya, "menyerahkan diri pada laki-laki tertentu." Demikian sederhana hidup: "antara lapar dan buang air terletaklah hidup manusia ini. Dan hidup yang baru itu berjalan pula dari lapar sampai buang air. Hidup yang lain pun menyusullah. Tak habis-habisnya sampai dunia bejat." Dalam dunia perhambaan memang alternatif tidak ada. "Sesederhana ini" kenyataan hulu kemiskinan dan perhambaan yang lewat struktur tepatsasar dan imajinasi kuat ditransformasikan menjadi citra Sobi dan Inah, anak Indonesia yang celaka itu.

Sama sederhana cerita Idulfitri dan Namun (*Ikan-ikan yang Terdampar*), yang sebenarnya tidak penting untuk diceritakan, sebab "untuknya sendiri sejarah hidupnya sehari-hari selama ini pun tidak penting." Dua puluh halaman dan dua belas jam kemudian "cerita ini pun berakhirlah [...] karena tak ada kehebatan yang nampak pada dua orang kelaparan sedang makan sate." Tetapi akhir cerita yang sesungguhnya terletak "pada kesanggupan mereka untuk terus-menerus menghamburkan tenaga."

Dari contoh-contoh di atas menjadi jelas betapa penting dan canggihnya strukturisasi yang terdapat dalam roman dan cerita Pramoedya. Namun masih perlu dibicarakan satu aspek lagi yang bukan tak berhubungan dengan masalah strukturisasi dan yang sama pentingnya dalam

sastra modern, tetapi yang karena kompleksitasnya lebih baik diuraikan tersendiri.

b. Fokalisasi dalam karya Pramoedya

Kebenaran sastra yang sangat sederhana, namun tak kurang pentingnya ialah: kalau ada cerita, harus ada orang yang menceritakannya. Pembaca yang polos biasanya tidak menghiraukan masalah itu: ia menganggap pengarang yang namanya disebut pada halaman judul identik dengan pencerita teks yang sedang ia baca — kecuali kalau ada petunjuk jelas yang mengarahnya ke pendapat lain. Dan pembaca itu juga menerima begitu saja bahwa pengarang yang sama dengan pencerita itu serba-tahu, ia tidak berpikir bagaimana mungkin seorang penulis tahu segala peristiwa yang diceritakannya atau semua selukbeluk jiwa tokoh-tokoh romannya. Itu malahan dapat disebut konvensi dasar, kontrak yang mutlak mengikat antara pencerita/pengarang dan pendengar/pembacanya. Pencerita tahu beres; informasi yang ia berikan tidak dapat dan tidak perlu disangsikan atau dipermasalahkan.

Namun dalam ilmu sastra modern masalah itu terbukti jauh lebih kompleks, dan juga dalam sastra modern sendiri pembaca sering dipermainkan oleh pengarang; hubungan antara pengarang, pencerita dan tokoh mungkin berliku-liku, dapat juga bergeser sepanjang cerita, dan pembaca selalu harus hati-hati untuk menghindari salahbaca yang mengakibatkan salahpaham. Masalah itu sering disebut perspektif atau *point of view*: dari sudut pandang mana atau siapa cerita disajikan kepada pembaca? Istilah lain yang dipakai ialah fokalisasi: apa atau siapa fokus informasi yang kita terima?

Pramoedya sejak karya awalnya telah memanfaatkan bermacam-macam teknik untuk menyampaikan ceritanya. Teknik yang paling sederhana dan tua, bahkan dapat disebut klasik, ialah cerita disampaikan oleh seorang pencerita yang serbatahu, yang sendirinya tidak terlibat dalam peristiwa-peristiwa yang diceritakan; sebagai semacam dewa yang bersinggasana jauh di atas tokohtokohnya ia tahu persis apa yang terjadi, apa pikiran dan perasaan, motif dan ide mereka, ia memilih dan memilah apa yang mau diceritakan atau didiamkan, dan ia tahu sebelumnya bagaimana plotnya akan berakhir. Dialah yang menentukan seluruhnya nasib tokoh-tokohnya, dan kita sebagai pembaca tinggal menerima saja (walaupun sudah tentu kita mungkin merasa berbahagia atau sedih atas nasib tokoh-tokohnya, atau mungkin juga kita kritis terhadap plot atau kejadian yang "tidak masuk akal" atau bertentangan dengan keyakinan kita sendiri dalam karya yang kita baca). Pembaca yang polos apriori cenderung mengidentifikasikan pencerita serba-tahu itu dengan pengarang, kecuali kalau ada petunjuk-petunjuk, intern maupun ekstern, yang memungkiri atau memustahilkan identifikasi itu.

Bertentangan dengan adanya pencerita yang serba-tahu di luar plot ada bentuk cerita aku: cerita itu disampaikan kepada kita oleh seorang tokoh yang sekaligus berlaku sebagai pencerita dan yang memainkan peran tertentu dalam kejadian-kejadian yang berkembang, sebagai tokoh utama atau protagonis maupun sebagai tokoh sampingan. Dalam hal ini pada prinsipnya pencerita hanya dapat menceritakan apa yang ia tahu sendiri, entah peristiwa yang dihadirinya, atau emosi dan pikirannya sendiri pada saat peristiwa terjadi atau kemudian, ketika ia menulis ceritanya. Namun ada macam-macam akal untuk memperluas sudut pandang si aku-pencerita: lewat cerita yang ia dengar dari tokoh lain, lewat surat-surat yang ia baca, atau berita yang ia terima dari orang lain. Dalam hal ini pun pembaca apriori cenderung mengidentifikasikan si aku-pencerita dengan pengarang, kecuali bila ada petunjuk yang bertentangan dengan itu, misalnya si aku pencerita seorang wanita sedangkan pengarang dikenal sebagai laki-laki.

Di antara dua bentuk penceritaan utama: pencerita serba-tahu dan aku-pencerita, ada beberapa bentuk campuran. Dan kita akan melihat bahwa dalam karya awal Pramoedya telah terdapat berbagai bentuk campuran dan peralihan.

Misalnya *Di Tepi Kali Bekasi*: pada prinsipnya roman ini diceritakan oleh pencerita serba-tahu. Fokusnya memang pada tokoh utama, Farid; adakalanya kita mendapat informasi tentang hal-hal yang di luar pengalaman dan penglihatan Farid. Dalam fokalisasi Farid cara yang klasik untuk menyajikan pikiran atau perasaan tokoh ialah dengan kutipan langsung tentang apa yang dikatakannya (dengan menambahkan ungkapan seperti "katanya" dan lain-lain, atau dengan tanda kutip) atau yang dirasakan atau dipikirkannya (dengan eksplikasi: "pikirnya"; "ia insaf"; "rasanya").

Tapi dalam teknik naratif modern mungkin juga fokusnya bergeser tanpa spesifikasi eksplisit dari pencerita kepada tokoh yang diceritakan. Teknik itu dalam sastra modern Indonesia pertama kali diterapkan secara sangat efektif oleh Armijn Pane dalam *Belenggu*. Tetapi Pramoedya juga sudah mahir mempergunakan teknik yang disebut pergeseran dari fokalisasi ekstern ke fokalisasi intern dalam roman awalnya. Satu contoh harus mencukupi. Farid dan regunya sibuk memeriksa tempat yang hendak dipakai oleh kesatuan tentaranya sebagai asrama dan kantor. Di malam gelap-pekat ia masuk ruang tertentu, lalu ia mendengar suara tak jelas. "Ia undur ke belakang, menyiapkan kerabinnya, dibuka kuncinya. Bila ada serangan, siap menembak. Menyusul bunyi jarijari kaki menggaruk lantai. Anjingkah? Mengapa tidak menggonggong? Manusia? Tetapi tidak berbicara atau menyapa. Menyusul lagi bunyi merayapnya, pelan dan hati-hati. Manusia? Farid menyandarkan badannya di tembok." (hlm. 97)

Bagian awal dan akhir fragmen ini jelas memakai fokalisasi ekstern: pencerita menceritakan apa yang dilakukan Farid: "undur ke belakang" dan "menyandarkan badannya". Namun kemudian terjadi pergeseran fokalisasi: Dua kalimat "Bila lantai" tidak jelas betul apakah menyampaikan pikiran Farid atau komentar pencerita. Tetapi mulai dengan "Anjingkah?" sampai "menyapa" kita masuk fokalisasi intern: tak dapat tidak itu pikiran Farid, walaupun tidak ditambahkan penjelasan seperti "pikirnya". Kemudian ada kalimat yang tidak jelas lagi statusnya: "Menyusul ... hati-hati". Berdasarkan konteks lebih masuk akal kalimat itu masih termasuk fokalisasi intern Farid, sama dengan kalimat berikut "Manusia?". Bagaimana pun batas antara fokalisasi ekstern dan intern dalam kasus ini, yang penting justru pergeseran yang hampir tak terasa. Teknik pergeseran fokalisasi sangat penting untuk menghidupkan ceritanya, mengikutsertakan pembaca secara langsung. Sepanjang roman ini percampuran dan pergeseran fokalisasi ekstern dan intem dipertahankan dengan efeknya meningkatkan identifikasi pembaca dengan Farid. Kita seakan-akan masuk pribadi Farid, melihat dengan mata dia, berpikir lewat pikiran dia.

Kalau *Di tepi Kali Bekasi* dibandingkan dengan *Perburuan* dan *Keluarga Gerilya* cepat menjadi jelas bahwa dalam dua roman terakhir pergeseran implisit fokalisasi dari ekstern ke intern jarang terdapat. Mungkin satu-satunya tempat dalam *Perburuan* di mana terdapat semacam fokalisasi intern adalah dalam bab 3, dalam dialog antara Hardo dan Dipo. Ketika Hardo dengan garang mempertahankan Karmin, Dipo terdiam. "Matanya berkeliling pergi ke mana-mana, pada bambu yang memagari tepi atas kali [...]; pada air di bawah [...]; pada tebing itu sendiri, di mana gadis-gadis kampung beriring turun dan naik dengan buyung tanah bulat bundar di pinggang; ada anak-anak yang berangkat ke sekolah di jalan raya di seberang..." (hlm. 65). Dalam kutipan ini fokus hampir tak terasa dari pemerian ekstern oleh pencerita ke lamunan seperti dihayati oleh Dipo. Namun ini kekecualian dalam roman ini. Memang di beberapa tempat kita membaca pikiran tokoh, seperti misalnya pada awal bab 2; tetapi pikiran semacam itu selalu dieksplisitkan dengan ungkapan seperti "katanya dalam kepala", "ia berpikirlah", "bisiknya", jadi tidak terjadi pergeseran implisit. Demikian juga dalam *Keluarga Gerilya*.

Apakah perbedaan teknik ada fungsinya? Saya kira memang begitu. Dalam *Di Tepi Kali Bekasi* tidak hanya Farid menjadi tokoh utama dalam arti

bahwa hampir seluruh roman difokalisasikan pada protagonis itu, melainkan ciri utamanya ialah percampuran peristiwa-peristiwa yang dihadiri atau disaksikan Farid dengan penghayatannya. Untuk cerita semacam itu teknik pergeseran perspektif dari pencerita ke tokoh dan sebaliknya amat efektif. Tetapi *Perburuan* lain sifatnya. Peristiwa yang terjadi dalam cerita ini tidak penting; yang penting terutama dialog-dialog antara tokoh-tokoh yang merupakan sarana efektif untuk menyingkapkan pikiran dan emosi mereka. Tanggapan lewat pergeseran dari fokalisasi ekstern ke fokalisasi intern tidak perlu, bahkan mungkin mengganggu. Plotnya berkembang lewat dialog, yang fungsinya justru berangsur-angsur membuka tabir batin para tokoh. Dan dalam hal *Keluarga Gerilya* juga dialog memainkan peran penting untuk menyampaikan kepada pembaca pikiran dan perasaan tokohnya. Lagi pula dalam roman ini setiap bab ada tokoh dominannya sendiri, sedangkan fokalisasi intern justru efektif dalam hal Farid yang sepanjang roman menjadi tokoh utama, yang satu halaman pun tidak absen dalam roman itu. Dengan teknik pergeseran fokalisasi, Farid sekaligus menjadi peserta dan penonton, peninjau peristiwa di medan perang dan tingkah laku sesama manusia. Demikianlah roman ini tidak hanya menjadi cerita tentang revolusi, tetapi sekaligus lewat penghayatan Farid memberi evaluasi berdasarkan prinsip kemanusiaan yang dominan dalam keyakinan protagonisnya. Roman ini bahkan secara paradoks dapat disebut: roman aku dalam persona ketiga.

Adakalanya Pramoedya menambahkan unsur pencerita aku dalam cerita yang pada garis besarnya diceritakan oleh pencerita serba-tahu yang berada di luar peristiwa yang diceritakan. Contoh baik ialah *Dia yang Menyerah*. Pada halaman pertama kita bertemu dengan seorang persona pertama pencerita, yang menyebut diri dengan kata ganti tunggal: "Aku masih ingat betul" (hlm. 265). Kemudian cukup sering dipakai kata ganti persona pertama majemuk "kami", dengan fungsi eksklusifnya: pembaca/pendengar justru dikeluarkan: kami, bukan engkau. Kata itu selalu dipakai dalam ungkapan seperti "kampung kami", "kota kami yang kecil/miskin/damai" atau "pemuda kami", serta pada halaman akhir: "daerah kami".[49]

Fungsi *kami* ini jelas: pencerita, bertentangan dengan pembaca yang disapa, adalah orang Blora; ia akrab dengan keadaan di Blora dan penduduknya; bahkan ia sendiri hadir pada pendaratan Jepang. Namun ia bukan anggota keluarga yang diceritakannya peristiwanya. Ia pencerita serbatahu, namun ia berdiri di pinggir. Ia seorang *outsider* dari segi plot, namun yang mempunyai informasi *inside* tentang segala apa yang diceritakan dan terus mengomentari kejadian-kejadian. Ia kenal tokoh-tokoh dalam cerita, pengalaman dan alasannya, emosi dan pikirannya; namun mereka tidak mengenal dia. Ia tidak mempunyai emosi, tidak ikut menangis dengan yang menangis. Akibatnya pembaca juga memperhatikan dengan jarak, dari pinggir, bukan sebagai orang yang dilibatkan langsung. Teknik ini seakan-akan memberikan kepercayaan kepada pembaca bahwa hal-hal yang diceritakan sungguh-sungguh terjadi.

Dalam karya lain Pramoedya memanfaatkan teknik seorang pencerita aku, yang betapa pun juga terlibat dalam cerita, sebagai tokoh, entah protagonis atau tokoh sampingan. Teknik ini pun bermacam-macam fungsinya, seperti ternyata dari cerita *Blora*. Teknik naratif yang dipakai Pramoedya dalam cerita ini melibatkan pembaca secara langsung dalam pengalaman si-aku; pembaca secara harfiah disapa oleh si-aku, sudah sejak kalimat pertama: "Saudara! Engkau tahu apa yang dicita-citakan oleh tiap tawanan? Engkau pasti tahu!" (hlm. 5). Dengan kata saudara dan kata ganti tunggal engkau, keduanya cukup akrab dalam bahasa sehari-hari, pencerita langsung menyapa "pendengar" individual; dan teknik itu dipertahankan sepanjang cerita ini: ketika ia tiba di Blora: "Blora, saudara, Blora!", dan sekali lagi, ketika berjalan di kota kecil itu: "Blora, saudara. Dan aku sampailah" (hlm. 9). Demikian pula ketika ia menjelaskan nama panggilan yang diberikan ke-

luarganya kepadanya: "Saudara, adik-adik dan semua kerabat memanggil aku Muk" (hlm. 13).

Dalam bagian kedua dialog menjadi ragam naratif yang dominan: pencerita berturut-turut bercakap dengan berbagai anggota keluarganya. Tetapi dalam bagian ini pun pembaca langsung dilibatkan dalam apa yang dilihat dan dirasakan oleh persona pertama cerita: "Aku menangis. Saudara, sekarang aku sendiri yang menangis. Betapa kan tidak, saudara" (hlm. 22). Sampai halaman terakhir rekaan komunikasi langsung dengan pembaca/pendengar dipertahankan: bila si aku disuruh menyembunyikan mayat adik kecilnya, sebab ada patroli Belanda yang datang, tanggapannya: "Tak sempat, saudara!" (hlm. 26) Teknik



Haryadi Suadi

ini sangat efektif memaksa pembaca untuk membiarkan diri terhanyut dalam emosi bertentangan yang dihayati tokoh aku selama kunjungan (yang kemudian ternyata lamunan saja) ke Blora.

Menariklah perbandingan teknik naratif *Blora* dengan *Bukan Pasar Malam*, juga sebuah cerita persona pertama, yang di dalamnya pencerita sekaligus menjadi protagonis. Di sini pun pembaca langsung terlibat dalam penghayatan dan perasaan si-aku, seakan-akan langsung disapa oleh komentarnya. Namun ada perbedaan gaya yang cukup penting: sapaan dengan *saudara* atau *engkau* tidak ada. Dalam bab pertama memang ada beberapa seruan yang dapat dibaca sebagai ikhtiar untuk menciptakan hubungan dialog dengan pembaca dan mengikutsertakannya dalam emosi pencerita, misalnya dengan beberapa kalimat yang mulai dengan Ya: "Ya, begitu permulaan suratnya" (hlm. 6), "Ya, sekiranya aku punya mobil" (hlm. 7), "dan, ya, hutang pun suatu kebaikan atau budi juga" (hlm. 9). Demikian pula sejumlah tanda seru dibelakang kalimat ekakata pada akhir bab pertama. Ungkapan: "Hutang! Presiden! Menteri! Para-paduka-tuan! Dan penyakit! Mobil! Keringat dan debu tahi kuda! - Hatiku berteriak." (hlm. 9), tidak hanya mengeluarkan "teriakan hati", tetapi juga mempunyai fungsi komunikatif-emosional. Namun prosede ini dalam bab-bab berikut tidak diterapkan lagi. Emosi dalam *Bukan Pasar Malam* tidak kurang meluapnya dibanding dengan *Blora*, bahkan tangisannya jauh lebih banyak, baik oleh pencerita maupun oleh kerabatnya: "O, airmata yang terus mengalir sejak aku menginjakkan kaki di bumi Blora kembali" (hlm. 73). Tetapi nada cerita ini jauh lebih terkekang, keterlibatan pembaca terjadi secara tak langsung, terutama oleh apa yang diceritakan, bukan oleh cara menceritakannya.

Pemakaian bentuk aku ada efek lain lagi: teknik ini menyarankan bahwa karya bersangkutan bersifat otobiografis, dengan kata lain bahwa si aku pencerita boleh atau pun harus diidentifikasikan dengan pengarang. Saran itu diperkuat lagi oleh informasi ekstern yang kita terima, dari pengarang sendiri maupun dari sumber ekstern. Demikian misalnya kita tahu bahwa pada bulan

Mei 1950 Pramoedya pergi ke Blora, di panggil oleh keluarganya karena ayahnya sakit parah; kemudian sang ayah memang meninggal. Bahkan dapat dipastikan bahwa komposisi keluarga Blora dalam kenyataan sama dengan yang diceritakan dalam karya sastra ini; dari sejumlah segi lain pun cerita ini klop dengan data faktual. Jadi dari segi takar kenyataannya tak dapat disangkal aspek otobiografis *Bukan Pasar Malam.*

Namun dalam hal semacam ini pun konsepsi Pramoedya tentang kenyataan hulu yang oleh imajinasi pengarang ditransformasikan menjadi kenyataan hilir tetap berlaku. Sastra mengangkat data dan fakta menjadi citra yang koheren, kenyataan dijadikan kebenaran, *reality* menjadi *truth.* Pemakaian bentuk aku memperkuat tegangan yang menjadi syarat mutlak untuk berhasilnya karya seni: pembaca selalu berada dalam tegangan antara kenyataan hulu dengan pencitraan hilir, di mana bukan peristiwa sehari-hari penting lagi, tetapi seleksi dan penggolongan data serta interpretasinya oleh si aku, yang sendirinya bukan Pramoedya lagi melainkan seorang pencerita rekaan. Sama sekali tidak ada jaminan bahwa apa yang diceritakan betul-betul dialami, dikatakan, dirasakan oleh si aku dan tokoh lain; ini juga bukan fungsi karya sastra; lewat pemilihan dan pemilahan data, khususnya berdasarkan beberapa tema dan motif pengarah (lihat kupasan di atas), penerapan teknik naratif serta imajinasi kuat, kenyataan diciptakan kembali menjadi kebenaran seni.

Pramoedya sendiri membuktikan bahwa harus dibedakan jelas antara karya sastra yang memakai bentuk aku dengan karya otobiografi, lewat karya lain, yaitu roman *Korupsi.* Roman itu juga diceritakan oleh seorang aku, namun jelas si aku ini sama sekali tidak menunjukkan persamaan watak atau pengalaman dengan pengarang. Sebaliknya: si aku dalam *Korupsi* adalah seorang pegawai tua, yang tetap berjiwa kolonial, yang termasuk "angkatan pengecut" yang masih tetap "memanjangkan umur penjajahan", dan yang oleh karena itu "mesti lenyap" (hlm. 101-102). Mengapa dalam hal ini juga dipakai bentuk aku? Dalam cerita ini fokus utama pada proses batin tokoh aku: proses yang mulai dengan timbul niatnya untuk melakukan korupsi, kemudian ia mengalami semua untung-rugi keputusannya dalam praktek hidupnya (kemewahan dan kenikmatan tetapi juga ketakutan dan rasa dosa), untuk akhirnya ditangkap dan dipenjarakan. Lewat bentuk aku kita pada satu pihak menghayati dari dalam proses mental si aku, mungkin sekali kita sadar pula bahwa kita sendiri juga terancam godaan seperti yang mencelakakan pegawai Bakir; dan sekaligus justru oleh karena itu kita merasa jijik terhadap si-aku itu. Dengan kata lain: pengalaman si-aku Bakir mengkonfrontasikan pembaca dengan akunya sendiri yang juga selalu tergoda pilihan salah.

Demikianlah tiap karya Pramoedya menunjukkan teknik naratif yang sesuai dengan tema utama dan fokus ceritanya. Dalam *Mereka yang Dilumpuhkan* Abas sebagai pencerita-aku sekaligus berlaku sebagai penonton dan peserta. Dalam *Dendam,* "cerita tentang kelemahan perasaan seorang manusia", manusia itu dipentaskan sebagai aku pencerita sehingga terjadi pencitraan tepatsasar kelemahannya lewat penghayatan "kemabukan" revolusi, kefanatikan dendam, "kebebalan manusia" yang membunuh sesama manusia. Dalam *Jongos + Babu* dan *Ikan-ikan Terdampar* pencerita serba-tahu berada di luar peristiwa yang dipentaskan, sebagai peninjau kehidupan manusia pinggiran; tetapi dalam *Cerita dari Jakarta* lain kita bertemu lagi dengan pencerita aku, sesuai dengan fokus dan tema ceritanya masing-masing. Ternyata Pramoedya sebelum mencapai umur tiga puluh tahun telah mempunyai keahlian literer sehingga ia mahir memvariasi teknik naratifnya sesuai dengan apa yang hendak disampaikan kepada pembaca!

c. Ekspresi dalam karya Pramoedya : Bahasa Indonesia sebagai sarana

Tak kurang kemahiran Pramoedya dalam penggunaan bahasa Indonesia dan penerapan berbagai ragam dan gaya sesuai dengan sifat kar-

ya yang dikarangnya. Kemahirannya berbahasa Indonesia lebih-lebih mengagumkan kalau kita mengingat situasinya pada zaman awal revolusi. Sastra Indonesia didominasi oleh pengarang berlatarbelakang Minangkabau, dan hasil utamanya adalah karya yang berfokuskan konflik antara "kaum tua" dan "kaum muda", pada awalnya khususnya dalam kebudayaan Sumatra Barat, kemudian meluas sampai penduduk kota besar, khususnya Jakarta. Bahasa mereka masih kuat berakar dalam bahasa Melayu-Minang yang dikembangkan oleh "guru bahasa Melayu" seperti Nur. St. Iskandar, dan gaya sastranya terikat pada konvensi tentang "keindahan" tradisional, sebagian mungkin dipengaruhi oleh konsepsi tertentu roman Barat aliran romantisisme, yang di Barat sendiri sudah lama ketinggalan zaman. Satu-satunya pembaharu di masa sebelum perang, dari segi tema maupun teknik naratif dan gaya bahasa, adalah Armijn Pane, dengan *Belenggu*-nya. Kemudian pada awal revolusi muncul Idrus, dengan perombakan konvensi prosa lama, lewat kesederhanaan barunya yang bertentangan dengan estetik romantik yang mendominasi sastra angkatan sebelum perang. Tetapi gaya Idrus belum mapan ketika Pramoedya mulai menulis.

Sejarah resepsi sastra oleh Pramoedya di masa mudanya tidak diketahui secara mendetil. Kita tahu bahwa bahasa Melayu sebagai bahasa pelajaran hanya memainkan peran sampingan dalam pendidikan formalnya; demikian pula bahasa Indonesia tidak penting dalam lingkungan hidupnya sehari-hari, di mana bahasa Jawa sebagai bahasa informal dan bahasa Belanda sebagai bahasa gerakan politik dan "modernitas" dominan. Tetapi pada sekolah dasar Pramoedya telah membaca banyak buku edisi Balai Pustaka dalam bahasa Indonesia, asli maupun terjemahan. Ia sendiri menyebut *Sebatang Kara* sebagai roman yang dikaguminya sebagai anak muda. Kemudian di masa Jepang di Jakarta Pramoedya intensif belajar bahasa Indonesia, gurunya dua orang guru bahasa Melayu gaya lama; dan dari karya awalnya jelas ia murid yang baik: khususnya sintaksis masih kuat bersifat Melayu-Minang sama seperti yang terdapat dalam roman-roman Balai Pustaka. Demikian pula gaya literer pada awalnya masih mirip dengan roman Balai Pustaka; sebagai contoh dikutip bagian awal dari cerita yang masih ditulis dalam tahun 1946, berjudul *Kemana?*, yang berbunyi begini: "Mendung hitam menebal. Hujan mulai melebat kembali. Kadang-kadang saja guntur mengelegar diikuti oleh kilatnya yang cuaca. Bulan November 1946."[50] Kalimat kalimat semacam ini mungkin ditulis oleh Merari Siregar!

Namun gayanya cepat berkembang, dan bahasanya diperkaya oleh kosa kata Jawa dan khususnya Jakarta yang diintegrasikan seperlunya dalam bahasa Indonesia. Pengaruh literer dari luar ia dapat dari karya-karya yang dibaca dalam penjara Belanda, di mana ia mengakrabkan diri dengan bahasa Inggris. Kemampuan pasif bahasa asing itu tak dapat tidak cukup baik, melihat terjemahan buku Steinbeck *Of Mice and Men* yang dibuatnya dalam penjara Belanda dan yang bermutu baik.[51]

Namun sebagai sastrawan muda tanpa pendidikan formal, yang hendak menulis dalam bahasa yang bukan bahasa ibunya dan yang konvensi sastranya masih sangat terbatas dan sudah agak ketinggalan zaman, ia menghadapi tugas yang cukup berat. Melihat situasi ini prestasinya sangat mengagumkan. Dalam roman pertamanya ia telah memperlihatkan penguasaan bahasa Indonesia yang menakjubkan. Contoh yang agak panjang dapat menjelaskannya:

> "Farid memacu kudanya lagi. Kencang, sekencang-kencangnya. Di sepanjang jalan rakyat berduyun-duyun menuju ke Kranji. Kranji perlindungan! Kranji pusat Tentara. Orang dari berbagai macam dan keadaan. Seorang perempuan di atas sepeda lakinya. Kakinya borok berdarah-darah. Tak bisa jalan. Sepanjang jalan meringis kesakitan. Perempuan setengah telanjang. Berkain karung saja. Menjinjing seikat jagung. Seorang dewasa menggendong anak perempuannya. Sepanjang jalan dicium pada pipinya. Kuda yang terlalu kurus ditarik

dengan sepeda. Gerobak ditarik orang laki-laki. Di dalamnya berisi kasur dua lembar dan seorang gadis desa dengan lakinya. Baru semalam jadi pengantin. Perempuan habis beranak pelan-pelan berjalan di samping lakinya yang menggendong anak oroknya. Mobil Tentara yang mengangkut pahlawan-pahlawan yang luka." (hlm. 302).

Adegan ini sukar ditentukan apakah harus dibaca sebagai fokalisasi ekstern, jadi teks pencerita ataukah fokalisasi intern, yaitu adegan seperti dilihat dan dihayati oleh Farid.[52] Bagaimanapun, daya pengamatnya sangat tajam dan gaya mengungkapkannya secara berkilat-kilat, dalam kalimat singkat-padat, *staccato* dalam istilah musiknya, kuat mengevokasi kesengsaraan dan penderitaan rakyat yang terqpaksa mengungsi sebagai korban perang. Seakan-akan kita menyaksikan reportase ataupun film pengungsi-pengungsi di Ruanda atau Kamboja atau Bosnia.

Contoh lain tentang kesanggupan bahasa sugestif diambil dari cerita *Jalan Kurantil No. 28*. Cerita itu mulai sebagai berikut:

> "Sepatu itu melangkah-langkah jua, pendek-pendek lesu dan tetap. Warnanya hitam — bekas sepatu serdadu Gurka. Baru sekali ini sepatu itu menciumi aspal Jalan Kurantil. Dulu sepatu itu gagah, mengkilat dan galak juga. Dia pernah menginjaki dada bangkai berpuluh-puluh prajurit dari berbagai bangsa dan di berbagai medan perang. Tapi kini sudah hilang keindahan dan kegagahannya. Tumitnya sudah miring. Hitamnya telah berbulu-bulu putih-putih, hidungnya bopeng-bopeng, dan jahitannya sudah banyak yang jantas. Langkahnya tak tegap lagi, tetapi melangkah juga. Di dalamnya tersembunyi kaki yang kecil, tipis dan kehijau-hijauan, dan di atasnya menjulur betis yang tipis, lutut, paha, kemudian celana pendek militer. Dulu betis itu besar dan bertenaga juga, walaupun tak mengalami perang di mana-mana. Hanya sekali betis itu mengalami pertempuran, di jalan Kramat. Perbandingan antara betis yang tipis dan sepatu yang besar jadi perhatian semua orang yang melihatnya. Tapi betis itu berjalan saja, sekalipun orang menamai kaki kijang atau kaki pinokio.
>
> Pipa celana pendeknya melambai-lambai malas. Dulu celana itu panjang juga. Kemudian dipotong. Potongannya ada di dalam saku, jadi saputangan merangkap anduk. Tambah keatas, tambah banyak robekannya yang berjela-jela, kemudian sampai pada pantat yang tipis dan sempit, yang bergoyang lesu ke kanan dan ke kiri bila kakinya melangkah. Kemudian pinggang yang sempit yang cekung di bagian perut, presis di bawah iga. [...] Keatas lagi tergantunglah kemeja stremin hijau serdadu. Kemudian bahu. Dan sepasang lengan tipis dan tangan yang cekung-cekung menggantung padanya. Di atas bahu itu mencongak leher panjangkurus, kemudian kepala tangan kedua -- cekung-cekung dan berambut.
>
> Dan daging yang terbungkus pakaian itu orang hidup juga, dan kurban penderitaan juga. Orang menamainya Mahmud Aswan." (hlm. 27-28).

Dalam kutipan ini, yang merupakan awal ceritanya secara sangat mengerikan dievokasi dehumanisasi dan desintegrasi seorang manusia; tokoh ini menjadi fungsi "bungkusan pakaian"-nya yang serba kumal. Kepribadiannya tidak ada lagi. Ia terdiri dari daging yang dibungkus dalam sepatu dan pakaian lain yang telah ada sejarahnya di luar dia, bahkan badannya sendiri telah tua: ungkapan sarat ironi "kepala tangan kedua", kepala bekas, bukan yang asli lagi, dan telah usang, meringkaskan kesia-siaan dan kekonyolan tokoh utama, yang kemudian terbukti dalam penghabisan fatal cerita ini.

Pramoedya sangat mahir memanfaatkan simbol, lambang dalam membangun cerita. Contoh-contohnya tersebar di seluruh perkaryaannya. Contoh yang baik misalnya terdapat dalam *Bukan*

Pasar Malam. Ketika si-aku dengan istrinya naik kereta dan berangkat dari Gambir ke arah Jatinegara ia melihat "gundukan tanah merah yang tinggi" yang dulu ia lihat kini tinggal seperempatnya lagi: "Diendapkan oleh hujan. Dicangkuli. Diseret oleh air hujan." Dan tiba-tiba si aku merasa ngeri: "Bukankah hidup manusia ini tiap hari dicangkuli, diendapkan, dan diseret juga seperti gundukan tanah merah itu?" (hlm. 10) Demikian tema utama: maut sebagai sesuatu yang tak terelakkan dan mengerikan, sudah muncul pada awal perjalanan mereka ke Blora, ke tempat ia akan dikonfrontasikan dengan maut ayahnya.

Senjata lain yang sering dipakai Pramoedya ialah ironi. Untuk ini pun puluhan contoh dapat dikemukakan; saya mengambil satu dari *Dia yang Menyerah*. Ketika Jepang berkapitulasi dan berita kemerdekaan meledak, juga di "kota kecil kami", "di langgar-langgar diadakan sembahyang memberkahi negara baru. Dan kiai-kiai berkhotbah dengan kemauan mulutnya sendiri-sendiri. Ayat-ayat dicari-cari untuk mencocokkan keadaan dengan agama. Dan seperti biasa, akhirnya meniup angin ajaib dari mulut mereka: orang Indonesia memang termasuk bangsa luar biasa di dunia ini — gagah perwira. Dan agama Islam adalah agama yang paling sempurna di seluruh jagat. Orang pun mengamini dengan patuhnya." Oleh kemerdekaan itu timbul harapan baru dalam jiwa rakyat. "Dan rata-rata orang Indonesia sudah senanglah hatinya bila mempunyai harapan. Sekalipun ia kosong berisi kabut." (hlm. 236).

Contoh ironi lain yang menarik diambil dari *Di Tepi Kali Bekasi*. Farid memandangi gadis Nanny yang memikat hatinya. "Kalau ia lahir dalam abad kesembilan belas, tentulah ia memuji Nanny: pipinya seperti pauh dilayang, hidungnya mancung seperti dasun tunggal, bibirnya seperti delima merekah, matanya sebagai bintang timur, alisnya seperti bulan tiga hari .. tetapi karena ia pemuda jaman perjuangan yang diketahui dan yang bisa dipujikannya: Nanny memang cantik. Tak dicarinya di mana letak kecantikan dan kemanisannya itu" (hlm. 170). Di sini Pramoedya mempermainkan dan mencemoohkan konvensi sastra lama yang masih kuat dalam sastra Balai Pustaka yang tidak cocok lagi dalam ideologi pemuda zaman perjuangan. Namun dalam bagian kedua alinea ini pencerita mencoba dengan cara sendiri memerikan apakah daya tarik bibir dan mata gadis itu!

Dalam hubungan ini penting pula dengan singkat dibicarakan hubungan Pramoedya dengan bahasa ibunya, bahasa Jawa. Profesor Ben Anderson, terutama dalam dua karangan yang cukup mempesona, membicarakan masalah itu.[53] Dalam kupasan cerita *Makhluk di Belakang Rumah* ia mengemukakan pendapat bahwa Pramoedya "memakai bahasa Indonesia untuk melawan bahasa Jawa"; meski bagian-bagiannya "niscaya tak bisa diterjemahkan ke bahasa Jawa", cerita ini "tak kurang bergantungnya pada keberadaan bahasa Jawa dan pembaca (berbahasa) Jawa." Kesimpulannya, "banyak daya kekuatan tonjokan ungkapannya hanya bisa dirasakan sakitnya oleh pembaca (berbahasa) Jawa."[54]

Saya tidak setuju dengan pendapat Anderson. Saya yakin bahwa untuk memahami pemakaian bahasa Indonesia oleh Pramoedya secara efektif, latar belakang (sosio) linguistik Jawa tidak seesensial seperti dikemukakan Anderson, bahkan mungkin sekali bahasa Melayu/Jakarta lebih penting sebagai dasar pembaharuan gaya dan bahasa Pramoedya dari pada hubungannya dengan bahasa Jawa.

Beberapa contoh dapat menjelaskan hal ini. Contoh diambil dari cerita *Makhluk di Belakang Rumah*. Anderson berpendapat bahwa "rasa penuh dendam sang pengarang hanya dapat dirasakan oleh para pembaca Jawa," dan ia merujuk pada pemakaian istilah "priayi" secara ironis, khususnya dalam *oxymoron* "priayi dari udik". Sudah tentu kata priyayi berasal dalam bahasa Jawa, dan kuatnya ironi ungkapan tersebut sekali lagi membuktikan kekuatan bahasa Pramoedya. Namun ironi itu dapat dipahami oleh setiap pembaca Indonesia, bukan hanya menjadi privilese orang Jawa saja. Kata pri(y)ayi sudah lama dipakai dalam bahasa Melayu/Indonesia, seperti terbukti

dari kamus-kamus Melayu klasik (Klinkert, Wilkinson, Van Ronkel). Bahkan Tirto Adhi Soerjo, "sang pemula" jurnalistik Melayu menurut judul riwayat hidupnya oleh Pramoedya, memberi judul *Medan Prijaji* pada majalah yang mulai diterbitkannya dalam bahasa Melayu pada tahun 1907! Dan sebuah contoh lain yang membuktikan betapa lazim kata priayi sudah dipakai oleh pengarang bukan Jawa dapat dilihat dalam *Layar Terkembang*, roman St. Takdir Alisjahbana, di mana protagonis Tuti mengemukakan: "Ya, itulah hakekat yang sebenarnya pada kebanyakan kaum priyayi atau kaum terpelajar."[55]

Contoh-contoh javanisme lain yang dikemukakan Anderson juga tidak banyak membuktikan: kurang jelaslah apa yang dimaksudkannya dengan "the subtle Javanism of 'para prijaji'"; pemakaian "para" untuk memajemukkan kata benda persona sangat lazim pada tulisan awal Pramoedya, tanpa *subtlety* apa pun juga. Dan dalam ungkapan "berendah-rendah akan luhur akhirnya" tidak ada "parodic Indonesianization of a standard Javanese motto" seperti dikatakan oleh Anderson. Pramoedya berusaha menerjemahkan pepatah Jawa (teks sendiri menambahkan "ajaran parapriyayi tua di jaman baheula") setepat mungkin ke dalam bahasa Melayu/Indonesia; rupa-rupanya ia tidak berani memakai "rendah-rendah" saja, dan memelayukannya dengan menambahkan awalan "ber-", walau ini dari segi Melayu tradisional tidak perlu; bandingkanlah "mentah-mentah dimakannya" dan banyak pepatah semacam itu lagi.

Benarlah yang dikatakan Anderson bahwa dalam fragmen yang dibicarakannya terdapat anasir-anasir Jakarta; kata Sunda "baheula" demikian lazim di Jakarta, sehingga tidak ada alasan mengapa pemakaiannya dalam cerita ini harus disebut "pemakaian secara sinis 'baheula' sebagai bahasa Sunda-Jakarta". Jumlah kata Jakarta sesungguhnya jauh lebih besar dari yang diperhatikan oleh Anderson: kata "udik" sendiri, kemudian "terpeleset" dan "peot." Sepanjang cerita ini anasir bahasa Jakarta cukup sering, misalnya pada halaman pertama sudah terdapat kata "di bokong, dekil, jorok, celana kolor, menceboki"; adakalanya ada kata Belanda yang diambil alih lewat bahasa Jakarta seperti "dipernikkel, persneling".

Bahkan contoh yang tampaknya paling kuat yang dikemukakan Anderson untuk membuktikan bahwa cerita ini hanya dapat dinikmati sepenuhnya oleh pembaca Jawa sebenarnya tidak membuktikan apa-apa; benarlah ungkapan "ketiban pulung" atau "kejatuhan pulung", berasal dari bahasa Jawa dan sering dipakai dalam konteks babad Jawa tentang "pulung" yang turun pada kepala orang yang diperuntukkan menjadi raja. Namun kesimpulan berdasarkan contoh ini: "how Javanese in its own way all this is" (*op cit*. hlm. 221) kurang kuat. Sebab pembaca Jakarta, juga yang bukan Jawa, sudah lama kenal ungkapan itu; dalam kamus bahasa Jakarta karangan Abdul Chaer "ketiban pulung" dijelaskan sebagai "menerima akibat yang tidak enak akibat pekerjaan orang lain"; demikian pula kamus lain (Labrousse, *Kamus Besar*) menerjemahkannya sebagai '1. beroleh bahagia [...]; 2 mendapat kemalangan [...] akibat orang lain'; kutipan baru misalnya berbunyi: "Konsumen juga akhirnya ketiban pulung" (*Tempo*, 29 September 1991, hlm. 91). Bahkan dalam cerita Pramoedya sendiri ungkapan yang sama dipergunakan beberapa kali, tanpa adanya asosiasi apapun dengan makna aslinya dalam bahasa Jawa.

Tidak kebetulan Pramoedya menghindari bahasa Jawa sebagai wahana sastranya. Ia juga tidak menulis "against Javanese". Ia menulis dalam bahasa Indonesia untuk rakyat Indonesianya. Ia kreatif sebagai pemakai bahasa; namun kreativitasnya berdasarkan bahasa Indonesia sebagaimana ia belajar memakainya; ia menerapkan aturan tatabahasanya dengan setia, namun jika perlu mengulurkannya sampai batas-batasnya. Ia terus-menerus memperkaya kosa katanya, dengan memanfaatkan otoproduktivitas sistem bahasa itu

dan dengan mempergunakan kosa kata bahasa Jakarta, yang pada gilirannya mengambil banyak unsur leksikografiya dari bahasa Melayu Betawi (yang sendirinya banyak mengambil bahan dari bahasa Portugis, Belanda, Cina, Jawa, Sunda dan Bali!). Pembaca karya Pramoedya tidak memerlukan hikmat esoteris, Jawa maupun ilmiah-Barat, untuk dapat memahami karyanya secara efektif dan adekuat. Pengetahuan bahasa Indonesia yang baik dan benar, itulah peralatan yang terutama diperlukannya.

V. Revolusi sebagai tema dalam karya awal Pramoedya

a. Revolusi sebagai perjuangan fisik

Kebanyakan tokoh rekaan dalam karya yang dikupas dalam karangan ini langsung atau tak langsung terlibat dalam perjuangan fisik rakyat Indonesia selama lima tahun untuk merebut kemerdekaan yang diproklamasikan pada 17 Agustus 1945. Dipo dan Hardo dalam *Perburuan* sejak masa Jepang ikut perjuangan bawah tanah melawan penjajah dan bersedia mempertaruhkan hidupnya demi tujuan kemerdekaan bangsa. Farid dalam *Di Tepi Kali Bekasi*, demikian pula tokoh aku dalam cerpen *Dendam*, langsung mendaftar dalam tentara rakyat untuk aktif ikut dalam peperangan. Sa'aman, Canimin dan Kartiman dalam *Keluarga Gerilya* sejak awal mulanya ikut dalam gerilya dan akhirnya bahkan mengorbankan hidupnya demi cita-citanya.

Pencerita *Gado-gado* ditahan, disiksa dan akhirnya dipenjarakan karena keterlibatannya dalam kegiatan memperjuangkan revolusi lewat penerbitan. Dan Abas, tokoh pencerita dalam *Mereka yang Dilumpuhkan*, selama dua setengah tahun hidup dalam keadaan yang menghinakan manusia dalam penjara Belanda, bersama teman-teman yang tak terhitung banyaknya, karena bagi mereka kemerdekaan lebih mulia dari hidup bebas dalam tanah air yang dijajah. Demikian juga si aku pencerita cerpen *Blora* dalam lamunannya dibebaskan dan dapat kembali ke keluarganya, namun secara pahit harus menemukan bahwa pengorbanannya dalam penjara Belanda dianggap enteng oleh adikadiknya; ia tidak lagi dianggap sesama pejuang, sebab "Prajurit yang ditawan dan pernah tertawan tak punya kehormatan-diri lagi." (hlm. 25). Demikian pula Mahmud, protagonis malang cerpen *Jalan Kurantil no. 28*, yang pulang sehabis empat tahun meringkuk dalam penjara karena ikut gerilya, menemukan bahwa bagi dia tidak ada tempat lagi di dunia ini: istri, anak dan rumahnya semuanya telah diambil alih oleh temannya.

Demikian Pramoedya menciptakan sejumlah tokoh yang mewakili perjuangan rakyat Indonesia, yang masing-masing dengan cara sendiri ikut serta dalam revolusi dan perjuangan demi kemerdekaannya. Dan tidak dapat disangsikan bahwa tokoh-tokoh itu dalam keanekaannya mewakili penciptanya. Secara meyakinkan kenyataan hulu hidup Pramoedya sendiri ditransformasikan ke dalam kenyataan hilir semua penjuang itu. Pramoedya tahu dari pengalamannya sendiri apa yang dievokasi dalam karyanya: perjuangan fisik, dengan segala resikonya, penahanan, penyiksaan, hidup hina dan terasing selama dua setengah tahun dalam penjara musuh yang dibenci. Tokoh-tokoh pejuang dalam perkaryaan Pramoedya merupakan tugu peringatan bagi bangsa Indonesia "lest they forget": kemerdekaan bukanlah sesuatu yang wajar, yang diterima begitu saja; kemerdekaan harus diperjuangkan, dan sering minta pengorbanan yang paling besar.

b. Revolusi sebagai perjuangan batin

Namun dari karya Pramoedya jelas pula bahwa bagi dia revolusi fisik bukanlah aspek revolusi yang terpenting. Beberapa tahun kemudian pengarang, dalam *Keterangan penutup* pada cetakan kedua *Di Tepi Kali Bekasi* mengatakan bahwa revolusi dan perjuangan militer, "cara-cara bertempur tanpa persiapan pendidikan ketentaraan, tanpa strateeg, tanpa ala-talat yang semestinya, setelah terlepas dari cengkaman kelaparan adalah

sesungguhnya suatu epos tentang revolusi jiwa — dari jiwa jajahan dan hamba menjadi jiwa merdeka. Pengalaman-pengalaman lahir yang menurut ukuran sekarang terasa mentertawakan dan bodoh, sebenarnya tidak begitu penting lagi. Dan perubahan atau Revolusi jiwa inilah yang lebih berhasil dalam seluruh sejarah Indonesia dari pada seluruh Revolusi bersenjata yang pernah dilakukannya." (hlm. 339).

Bahwa revolusi pertama-tama dan terutama adalah revolusi jiwa terbukti secara luas dari karya-karya Pramoedya yang dibicarakan di atas. Hardo, dalam *Perburuan*, dalam pengalamannya di Gua Sampur mendapat pencerahan bahwa hakikat perjuangan manusia bukan lahir, fisik, tetapi batin, kejiwaan. Baru revolusi jiwa itu membebaskan manusia dari kungkungan yang sungguh-sungguh: maka ia mengatakan kepada ayahnya yang telah menjadi penjudi bahwa yang penting memang pembebasan, tetapi pembebasan ke atas: "sesungguhnya kita harus bebas dari satu-satu ikatan, mendaki ke atas — walaupun kemudian terikat pula. Pembebasan ke atas! — bukan ke bawah!" (hlm. 63) Dan tidak kebetulan pada saat sang ayah, yang lama bingung tentang identitas lawan bicaranya, definitif mencapai kesimpulan ia tak lain dan tak bukan anaknya sendiri, terdengar "gung dan gendang yang berirama [...] mengiringi permainan wayang yang sampai pada babak perang kembang — peperangan antara gergasi dengan satria, antara kebinatangan dan budi kemanusiaan" (hlm. 73).

Dalam praktek revolusi jiwa, "peperangan antara kebinatangan dan budi kemanusiaan" itu juga merupakan perjuangan antara generasi: angkatan muda yang menghayati cita-cita revolusi itu tidak hanya harus melawan musuh luar, tentara asing, Inggeris dulu, kemudian Belanda, tetapi juga musuh dalam selimut: angkatan tua yang tidak memahami zaman baru, yang jiwanya ketularan semangat penjajahan. Ideologi pemuda gigih dan galak melawan mentalitas kolonial dalam bangsa sendiri, dan dalam karya Pramoedya, konflik antarangkatan cukup dominan. Tadi telah disebut Hardo yang mencela ayahnya yang melarikan diri ke dalam perjudian. Bapak Farid merasa sedih melihat satu-satunya anak berangkat ke medan perang: "Jaman baru, anak tak membutuhkan perlindungan orang tuanya. Jaman revolusi, serba berubah dan bergerak! Dan anakku sendiri turut dibawa arus jaman" (*Di Tepi Kali Bekasi* hlm. 19). Tapi Farid tidak peka lagi terhadap permohonan ayahnya. Ia "keluar. Tak menoleh. Tak suka ia melihat bapaknya bekas Kompeni. Dahulu kakitangan Belanda menindas warga Aceh" (hlm. 20). Dan kemudian, bila Farid menemukan ayahnya telah masuk kerja kembali dengan tentara Belanda dan telah masuk Nica, amarahnya meluapluap, dan ia mengutuk Jakarta, yang ketularan basil kolonial: "saya ingin melihat hari penghabisan bagi kota Jakarta. Saya ingin melihat Jakarta terbakar. Saya ingin melihat Jakarta hancur." Dan tetangganya Ibu Saleh yang melihat kemarahan dan kekecewaan Farid terharu "memandangi gelagat pemuda Indonesia jaman sekarang" (hlm. 142-143). Dan pada tempat lain, di mana ayah melamun tentang anaknya yang telah menjauhinya, pencerita memberi komentar: "Darah bisa berturun, tetapi pikiran dan faham tetap berlain-lain. Orang tua itu tetap sebagai orang tuanya dahulu — hidup untuk mencari makan. Sedang pemuda yang didepannya, anaknya sendiri — hidup adalah bakti" (hlm. 149).

Tak kurang hebat konflik antarangkatan dalam *Keluarga Gerilya*. Dalam roman itu tiga saudara akhirnya memutuskan membunuh ayahnya, kopral KNIL Paijan, yang merupakan bahaya bagi perjuangan pemuda Indonesia. Bahkan keluarganya sendiri terancam karena tingkah laku ayah yang teken kembali sebagai serdadu Belanda: kalau ayah pengkhianat tidak disingkirkan "seluruh keluarga kita pasti dimakan bambu runcing" (hlm. 40). Sa'aman, anak sulungnya, tahu bahwa keputusan itu benar sebab tidak ada jalan lain, walaupun ia tahu juga bahwa pembunuhan ayah adalah dosa yang hanya dapat ditebus dengan jiwanya sendiri. Revolusi memang adalah perjuangan mental yang memperhadapkan manusia

dengan pilihan yang amat berat.

Kemudian dalam *Korupsi* ternyata bahwa konflik antarangkatan belum selesai dengan kemenangan dalam revolusi fisik. Jiwa budak, jiwa kolonial masih tetap ada dalam angkatan tua, dan pegawai yang demi survival mulai melakukan korupsi mewakili generasi yang untuk selama-lamanya *lost,* yang tidak ada harapannya lagi. Sebaliknya pegawai muda Sirad, asisten pak Bakir, mewakili angkatan muda yang semangat revolusinya masih kuat, dan yang berani meneruskan perjuangan sampai akhirnya kemenangan total akan diraih; seperti dikatakannya sendiri: "lepas dasi, berkemeja-celana pendek sesuai dengan hawa-panas Indonesia, dan — selalu bersikap perwira, bertindak perwira, berpikir perwira. Kita butuh keperwiraan, tidak butuh tikus" (hlm. 42). Keperwiraan itulah ideologi pemuda yang harus diikhtiarkan dan dilaksanakan dengan sekuat tenaga.

Namun pertentangan antarangkatan juga tidak dimutlakkan. Pada satu pihak ada juga pemuda yang mengkhianati cita-cita kebangsaan. Bahkan dalam tentara sendiri Farid melihat banyak gelagat yang amat mengecewakannya dan yang bertentangan dengan semangat revolusi: korupsi, angkara, perebutan kuasa, iri hati, mencari untung sendiri.

Demikian juga Sarpin, alter ego pencerita Abas dalam *Mereka yang Dilumpuhkan*, mengungkapkan sakit hatinya atas orang kota, tua maupun muda, dalam surat kepada kekasihnya: "Engkau nonton bioskop? Jadi kausia-siakan aku yang sedang meringkuk ini? Engkau di luar keluar-masuk bioskop saja. Sesungguhnya orang di kota ini memang sudah lupa pada perjuangan. [...] O, alangkah inginku membakar Jakarta ini hingga jadi lautan api. [...] Jakarta ini sudah penuh dengan dosa bangsa [...] Dan kota ini harus dihancurkan lebih dahulu", kota di mana "semangat revolusi menghadapi ajalnya" oleh karena pemuda menjualnya. "Pemuda kota sudah mati." (II hlm. 111-113). Ini gema keluhan Farid tentang Jakarta dalam *Di Tepi Kali Bekasi.*

Sebaliknya dalam *Bukan Pasar Malam* antara ayah dan anak tidak ada konflik generasi seperti dalam *Di tepi Kali Bekasi* dan *Keluarga Gerilya,* yang di dalamnya generasi tua ketularan basil kolonial dan ketinggalan zaman, sedangkan zaman baru itu diwakili oleh angkatan revolusi, pemuda yang tidak lagi mengejar kemajuan, melainkan memperjuangkan revolusi total. Sang ayah dalam *Bukan Pasar Malam* justru sebaliknya menjadi "manusia teladan.", nasionalis sejati tanpa pamrih, yang tidak pernah mencari keuntungan sendiri dan demikian menjadi sumber ilham bagi generasi muda.

Tekanan pada revolusi sebagai perjuangan mental dapat juga menjelaskan mengapa dalam karangan Pramoedya yang berkaitan dengan revolusi hampir tidak ada orang Belanda yang dipentaskan. Seandainya revolusi fisik yang dominan dan perjuangan militer yang paling dipentingkan oleh Pramoedya, pastilah akan diciptakan tokoh musuh fisik sebagai personifikasi kekejaman sistem penjajahan yang diperhadapkan dengan pemuda Indonesia yang mewakili cita-cita revolusi murni. Tetapi Pramoedya dalam pencitraan revolusi tidak pernah menggambar dalam hitam putih. Sistem penjajahan Belanda, termasuk penjajahan militer yang ganas, dihukum keras, bahkan dikutuk di berbagai karya seperti telah dipaparkan di atas. Namun praktis tidak ada tokoh-tokoh Belanda yang sebagai manusia individual mewakili atau menjelmakan sistem yang bengis itu. Pada umumnya hampir tidak ada tokoh Belanda yang muncul; dalam *Gado-gado* kita membaca mengenai penyiksaan dan penganiayaan yang dilakukan terhadap si aku pencerita oleh marinir Belanda. Dan dua contoh paling jelas tokoh Belanda yang bertanggungjwab atas perlakuan amanusiawi dalam penjara adalah "si Negro", komandan penjara dalam *Mereka yang Dilumpuhkan* serta Van Keerling, direktur penjara dalam *Keluarga Gerilya.* Namun kedua manusia yang sebenarnya dapat disebut penjelmaan sistem kolonial yang jahat itu ternyata bukan orang jahat

seratus persen, tidak digambarkan dalam warna hitam putih. Kedua-duanya mengandung unsur kemanusiaannya, terbuka untuk kejujuran dan cita-cita lawannya. Bagi Pramoedya garis pemisah yang utama, juga dalam penghayatan revolusi Indonesia, bukan antara orang Indonesia dan orang Belanda, juga bukan antara orang tua dan pemuda, melainkan antara manusia baik dan jahat, manusiawi dan amanusiawi.

c. Revolusi sebagai perjuangan sosial

Di samping aspek moral-pribadi tak kurang kuatlah dalam karya revolusi Pramoedya keyakinan bahwa revolusi ada juga revolusi sosial. Dalam konsep kemanusiaan yang demikian dominan terangkum dua aspek yang saling melengkapi: aspek pembebasan individu sendiri dan aspek tanggungjawab terhadap sesama manusia. Revolusi mental melingkupi perjuangan untuk keadilan, kesamarataan, kebebasan dari ketakutan, dari penindasan. Aspek itu juga dari awal mulanya dominan dalam karya revolusi Pramoedya. Dalam *Di Tepi Kali Bekasi* dua aspek kemanusiaan sejak awalnya terjalin: rakyat Bekasi yang ditimpa petaka demi petaka dalam sejarahnya, namun tetap gigih berjuang, dan revolusi demi Indonesia merdeka juga bertujuan untuk membebaskan rakyat dari penderitaan dan kemiskinan yang terus-menerus. Farid, sebagai penjelmaan ide-ide pengarang, selalu terharu melihat kesengsaraan rakyat yang menjadi korban perang, yang harus mengungsi dan meninggalkan rumah dan tanahnya, yang menderita kehilangan suami atau istri, anak atau kekasihnya, dan ia tahu bahwa pada hakekatnya itulah yang menjadi tujuan utama perjuangan: membebaskan rakyat dari ketakutan dan kesengsaraan. Sekaligus Farid sadar, juga lewat pengalaman pribadinya, bahwa ikut serta dalam revolusi itu hanya mungkin kalau pada waktu yang sama selalu diperjuangkan kemanusiaan dalam dirinya, melawan godaan hawa nafsu. Kemanusiaan dalam arti rangkap itu merupakan tema dominan dalam seluruh perkaryaan Pramoedya.

Kemanusiaan dihayati oleh si aku pencerita dalam *Gado-gado*, ketika ia terpaksa bergaul dalam tahanan "dengan manusia dari berbagai daerah yang jauh-jauh", dan dari latar belakang rasial dan sosial yang jauh berbeda: "Di sini pula totok Belanda berhadapan dengan totok Indonesia, bukan sebagai penyerang bertemu muka dengan yang diserang. Dan di sini pula Tionghoa bertemu dengan Indonesia, bukan sebagai penagih bertemu muka dengan yang ditagih. Di sini pun terjadi pertemuan antara Indo dengan orang-tua-totoknya. Semua terjadi dalam suasana damai. Dan semua insaf bahwa antara manusia dengan manusia hanya harus ada kemanusiaan — lain tidak!" Sekaligus pencerita sadar bahwa penangkapan semua orang itu mengadakan perceraian dalam keluarganya yang bagi kedua belah pihak sangat menyiksa; penceraian yang dipaksakan itu sebenarnya "memusuhi manusia — kemanusiaan. Keluarga!" (*Pertjikan Revolusi* hlm. 62-63).

Penderitaan rakyat, entah oleh kemiskinan, penindasan, ketakadilan atau pun kebodohan karena kurang pendidikan, itulah yang tiap kali muncul sebagai tema yang erat hubungannya dengan revolusi. Rakyat yang seharusnya harus dibebaskan dari penderitaan berkat perjuangan dan revolusi, ternyata dalam praktek selalu menjadi korban. Contoh yang terbaik mungkin *Dia yang Menyerah*, cerita tentang dua gadis dalam penderitaannya yang tak henti-hentinya. Dan pada akhir ceritanya dikatakan "Sekalipun kata pembangunan hampir tiap hari mengamuk dalam pendengaran, mereka tak jua memulai pembangunannya"; kakak-beradik di rumah Sri "tak punya tenaga dan modal untuk membangun apa pun jua dengan sisa-sisa hidupnya"; mereka berlima tinggal "menyerah pada keadaan" saja (*Cerita dari Blora*, hlm. 296-297). Kemerdekaan tanpa kemanusiaan dalam arti luas itu tidak ada gunanya, bahkan menjadi kemerdekaan semu atau palsu.

Tidak kebetulan pula sudah dalam karya awal Pramoedya tekanan khusus terletak pada nasib wanita, sebab merekalah yang terutama menjadi

korban, tidak hanya dari kekerasan perang dan ketakadilan sosial, melainkan juga korban penganiayaan oleh laki-laki. Dua gadis yang disebut dalam *Dia yang Menyerah* tadi merupakan contoh yang cukup meyakinkan; dalam *Mereka yang Dilumpuhkan* kita bertemu dengan babu Mari yang disalahgunakan oleh komandan sebagai nyainya. Wanita lain yang dihinakan oleh kesewenangwenangan lelaki ialah istri pegawai korup dalam *Korupsi*. Dulu suaminya memperlakukan istrinya secara baik dan jujur, tetapi setelah ia mulai melakukan korupsi dan membiarkan diri terseret oleh hawa nafsunya, antara lain dengan mengambil bini muda yang cantik, kelakuannya terhadap istrinya berbalik. Ini sudah jelas dari istilah yang dipakainya: mula-mula ia masih berpikir: "wanita yang sesetia dia ini sudah seharusnya dihormati, dibahagiakan" (hlm. 24). Namun tidak lama kemudian istri yang setia itu disebut oleh suaminya: "betina ini, betinaku, si bini" (hlm. 28, 29, 48-50).

Kita tahu bahwa dalam karya Pramoedya yang kemudian, yang tidak termasuk pokok karangan ini, wanita yang menjadi korban muncul lagi: Midah dalam *Midah — Si Manis Bergigi Mas* menjadi korban seorang ayah yang menikahkannya dengan haji tua sebagai istri ke sekian, dan yang kemudian juga tidak memahami jiwa anaknya ketika ia melarikan diri dari rumah haji itu. Lalu ada *Gadis Pantai* dalam roman senama, yang menjadi korban sistem feodal yang bengis, yang menganggap wanita, khususnya wanita dari rakyat, sebagai milik kaum lelaki saja. Akhirnya ada Nyai Ontosoroh, dalam *Karya Buru*, pada awalnya juga korban, dalam hal ini korban sistem kolonial sebagai nyai seorang "tuan besar", namun yang berhasil membebaskan diri dari cengkaman sistem dan lelaki yang mewakilinya, menjadi manusia yang bebas-merdeka.

Tinggal satu pertanyaan lagi: dari karya-karyanya kemudian kita tahu bahwa Pramoedya makin kuat menghukum kebudayaan tradisional Jawa, "Kejawen" sebagai penghalang revolusi mental yang diperlukan bangsa Indonesia. Baik *Gadis Pantai*, maupun *Karya Buru* dapat disebut sebuah tuduhan yang terus-menerus terhadap feodalisme kebudayaan kepriayian. Apakah dalam karya awal juga telah terdapat konsepsi bahwa kejawen itu merupakan penghalang dan bahaya revolusi, dan bertentangan dengan ideologi pemuda? Di atas telah dijelaskan bahwa misalnya *Perburuan* padat dengan anasir-anasir budaya Jawa. Ideologi Hardo sangat dipengaruhi oleh pengalamannya sebagai pertapa di gua Sampur dan sebenarnya merupakan terjemahan ideologi kepriayian kedalam konsep-konsep zaman baru. Dalam cerita *Dia yang Menyerah* unsur budaya Jawa kurang kuat, namun sikap hidup gadis-gadis protagonis cerita itu seperti terungkap dalam judulnya masih diwarnai konsepsi Jawa, dan bukan dalam arti negatif. "Menyerah" dalam situasi gadis itu merupakan satu-satunya alternatif untuk keserakahan dan keangkaraan yang merajalela sebagai akibat pengalaman penduduk kota kecil itu. Itu pun berarti penilaian positif terhadap ideologi Jawa.

Dalam roman-roman besar seperti *Di Tepi Kali Bekasi*, *Keluarga Gerilya* dan *Mereka yang Dilumpuhkan* dunia kejawen tidak memainkan peran apa-apa. Baru dalam beberapa *Cerita dari Jakarta* mulai terdengar nada yang agak ironis atau sinis terhadap kejawen; misalnya dalam *Makhluk di Belakang Rumah* sikap hidup "priayi udik" dicemoohkan. *Nyonya Dokter Hewan Suharko* juga mengandung kritik tajam atas burjuisme kolonial yang disamaratakan dengan kefeodalan Jawa. Tidak kebetulan si Kiki, istri baru dokter Suharko, dijumpainya lewat ibunya yang tua di pusat budaya feodal, Solo. Juga tokoh lain, seorang pejabat, dalam cerita *Biangkeladi* yang tidak dibicarakan dalam karangan ini, menunjukkan ciri-ciri seorang priayi modern, walaupun ia tidak eksplisit diidentifikasikan dengan kebudayaan Jawa tradisional.

Jadi pada garis besar saya setuju dengan kesimpulan Savitri Scherer yang dalam disertasi-

nya menelaah perkembangan *from culture to politics* dalam karya Pramoedya Ananta Toer (1981)[56], bahwa penolakan kebudayaan Jawa dalam karya Pramoedya baru dalam tahun lima puluhan mulai tampak, dan menjadi makin kuat sejak pertengahan dasawarsa itu, ketika ideologi politiknya menjadi makin *outspoken* dan sadar. Bagaimana pun, dalam karya di sekitar revolusi penolakan Jawanisme belum menjadi tema dominan dalam karya Pramoedya.

VI Kesimpulan

Generasi sastrawan Indonesia yang mulai muncul pada pertengahan tahun empat puluhan biasanya disebut Angkatan 45, sesuai dengan nama yang diciptakan H.B. Jassin. Dan benarlah karya angkatan itu sangat diwarnai oleh revolusi Indonesia yang meledak pada tahun 1945. Di bidang puisi Chairil Anwar adalah manifestasi semangat revolusi; dalam sastra prosa Idrus memelopori perkembangan baru, dengan *Corat-coret di Bawah Tanah*, kemudian dengan *Surabaya*, semacam anti-epos revolusi, yang kemudian karena kesinisannya ternyata sangat kontroversial dalam dunia sastra Indonesia.

Kemudian timbul nama baru, dan hampir semuanya dalam karyanya melibatkan diri dalam revolusi: Mochtar Lubis dengan *Jalan Tak Ada Ujung* yang juga mendominasikan aspek moral dalam perjuangan fisik. Achdiat Kartamihardja dalam *Atheis* mengambil tema pergulatan antara ideologi modern dan Islam tradisional dalam Indonesia modern dengan segala akibatnya bagi manusia muda yang terlibat dalam konflik itu. Utuy Tatang Sontani dalam drama alegoris *Suling* mementaskan Indonesia dalam pergolakan dunia modern. Demikian juga Abu Hanifah (El Hakim) dan Usmar Ismail dalam drama, mereka menyibukkan diri dengan masalah Indonesia yang menghadapi zaman baru; kedua-duanya juga menciptakan tokoh gadis yang melambangkan Indonesia di zaman revolusi, Usmar dalan drama *Citra*, dan El Hakim dalam *Dewi Reni*. Trisno Sumardjo menulis drama alegoris, *Cita Taruna*, yang dengan cara lain lagi mengajukan masalah moral dalam perjuangan kemerdekaan. Armijn Pane memanggungkan masalah kaum Indo yang pada masa revolusi harus memilih antara dua dunia, dunia Eropa dan dunia Indonesia, dalam drama *Antara Bumi dan Langit*. Dan jumlah cerita, pendek atau panjang, yang dengan salah satu cara mengambil pokok, tokoh atau latarnya dalam revolusi tak terhitung: M. Balfas, misalnya dengan cerita berjudul *Anak Revolusi*. Dalam *Kejatuhan dan Hati* karangan Rukiah Kertapati, gerilya juga merupakan latar yang penting; Rusman Sutiasumarga, Aoh Karta Hadimadja, tetapi juga pengarang dari generasi yang agak lebih muda seperti Toha Mohtar, Trisnojuwono, B. Soelarto, Nugroho Notosusanto, bahkan Ajip Rosidi yang lahir dalam tahun 1938, jadi yang umumya baru tujuh tahun pada permulaan revolusi, semuanya menunjukkan dalam karyanya betapa penting revolusi Indonesia, fisik maupun mental, sebagai sumber ilham ciptaan fiksinya. Dan untuk menambahkan pengalaman pribadi, saya masih teringat betapa mempesona bagi saya sendiri sajak Rendra berjudul *Tahanan* yang ditulisnya sebagai penyair muda pada usia 20 tahun, pada tahun 1955.

Di antara semua sastrawan Indonesia yang masing-masing dengan cara sendiri menggambarkan atau mencitrakan revolusi Indonesia dalam karya-karyanya, Pramoedya Ananta Toer, baik dari segi jumlah karyanya, maupun dari segi mutunya, mencuat tinggi. Segala aspek revolusi, fisik maupun mental dan sosial, muncul dalam karyanya. Segala tahap perjuangan rakyat Indonesia, di garis depan, di medan perang, di gerilya kota Jakarta, dalam penjara penjajah, di masa pasca revolusi, segala bentuk penderitaan dan pengorbanan rakyat, segala *grandeur et misere* (keagungan dan kemelaratan) rakyat dicitrakannya, dan berkat penguasaan bahasanya, kekuatan gayanya, keaslian imajinasinya ia berkali-kali berhasil mentransformasikan kenyataan hulu revolusi dan perjuangan bangsa Indonesia yang sebagian

besar dihayatinya dalam hidupnya sendiri menjadi epos, wiracerita. Namun ia tidak pernah menjadi propagandis revolusi; tidak menyembunyikan kelemahan manusia, individual maupun kolektif, yang tiap kali tergoda hawa nafsu dan keangkaraannya. Justru kejujuran citra revolusi yang disajikan Pramoedya menjadikannya meyakinkan, meningkatkan kredibilitasnya. Manusia dan kemanusiaan, itulah yang akhirnya menjadi pokok, tema utama, dalam kenyataan hulu maupun dalam kenyataan hilir yang kita sebut seni.

Leiden, Mei-Juni 1995

Catatan

- Dalam kutipan yang diambil dari karya Pramoedya sedapat mungkin ejaan bahasa Indonesia yang Disempurnakan (EYD) dimanfaatkan. Tetapi dalam *judul* roman dan cerita pendek yang hanya tersedia dalam terbitan dari masa sebelum 1872 ejaan aslinya dipertahankan. Ternyata tidak mungkin tercapai konsistensi mutlak dalam hal ini.

1. Data untuk bagian ini terutama diambil dari beberapa karangan non-fiksi Pramoedya sendiri, khususnya *Bio- dan bibliografie van Pramoedya Ananta Toer* [11 halaman ketikan, tidak bertanggal; tanggal terakhir yang tercantum Februari 1959]; "Perburuan dan Keluarga Gerilya", dalam Pamusuk Eneste (ed.), *Proses Kreatif: Mengapa dan Bagaimana Saya Mengarang* (Jakarta: Gramedia, 1984, jilid II), hlm. 51-70); *Lied van een Stomme. Brieven van Buru.* Uit het Indonesisch vertaald door Angela Rookmaaker en Alfred van der Helm (Houten: Manus Amici/Het Wereldvenster, 1991) [aslinya dalam bahasa Indonesia belum diterbitkan]; dan *Nyanyi Sunyi Seorang Bisu. Catatan-catatan dari P. Buru* (Jakarta: Lentera, 6 Februari 1995). Untuk pemerincian data otobiografi, lihat A. Teeuw, *Pramoedya Ananta Toer, De Verbeelding van Indonesie* (Breda: De Geus, 1993).
2. Lihat A. Teeuw, *Sastra dan Ilmu Sastra* (Jakarta: Pustaka Jaya, 1984), khususnya Bab V.
3. *Hikajat Siti Mariah* untuk pertama kali diterbitkan oleh Tirto Adhi Soerjo dalam majalahnya *Medan Prijaji* sebagai cerita bersambung antara 7 Nopember 1910 dan 6 Januari 1912. Kemudian diterbitkan kembali sebagai cerber lagi dalam *Lentera*, bagian kebudayaan harian Bintang Timur, antara 1962 dan 1965. Untuk detilnya pembaca dirujuk pada Haji Mukti, *Hikayat Siti Mariah*, editor Pramoedya Ananta Toer (Jakarta: Hasta Mitra, 1987), hlm. vii-xii.
4. *Id.*, hlm. xxvi-xxvii.
5. Kata perkaryaan dipakai sebagai terjemahan *oeuvre*, keseluruhan karya sastra suatu pengarang.
6. Pramoedya, "Perburuan dan Keluarga Gerilya", dalam *Proses Kreatif: Mengapa dan Bagaimana Saya Mengarang*, jilid 2.
7. *Id.* hlm. 54.
8. *Id.*, hlm. 51-52.
9. *Id.*, hlm. 63-64. "Ajaran Pak Poeh" merujuk pada primbon Jawa yang dibaca Pramoedya ketika ia belajar di Surabaya pada sekolah kejuruan radio (1941), dan yang sangat besar pengaruhnya pada perkembangan rohaninya, menurut informasi yang terkandung dalam kumpulan surat dari Buru (lihat Pramoedya, *Lied van een Stomme*, hlm. 64). Sukar dilacak apa judul buku yang dimaksudkan oleh Pramoedya. Buku mistik semacam itu sejak dahulu banyak sekali ditulis dan diterbitkan di Jawa.
10. *Id.*, hlm. 59.
11. *Id.*, hlm. 66.
12. *Id.*, hlm. 68.
13. *Id.*, hlm. 63.
14. Pertama kali roman *Perburuan* terbit pada tahun 1950 oleh Balai Pustaka, dengan subjudul *sebuah tjeritera chajali*, diulang

cetak pada tahun 1955 dan 1959; kemudian dalam edisi 1994 hanya disebut "sebuah novel". Dalam dunia antarbangsa roman ini juga menarik perhatian, pertama dengan terjemahan Inggeris oleh Harry Aveling yang berjudul *The Fugitive* (Hongkong: Heinemann, 1975, ulang cetak 1987), kemudian terbit terjemahan baru oleh Willem Samuels, yang jauh lebih baik, dengan judul yang sama (New York: William Morrow, 1990). Judul Inggeris sebenarnya kurang tepat; yang dimaksudkan dengan judul *Perburuan* lebih baik diterjemahkan *hunted*, "orang yang diburu", atau pun *hunt* sebagai kata benda. Rujukan pada *Perburuan* dalam karangan ini adalah pada cetakan 1994, yang diterbitkan oleh Hasta Mitra, Jakarta, 17 Agustus 1994.

15. Lihat Harry Aveling dalam pengantar *The Fugitive*, hlm. xii.
16. Pramoedya, "Perburuan dan Keluarga Gerilya", hlm. 61; lihat juga di atas.
17. Lih. hlm. 41. Kutipan dari *Dendam* dalam bab ini diambil dari Pramoedya Ananta Toer, *Subuh, Tjerita-tjerita Pendek Revolusi* (Djakarta: Pembangunan, 1950).
18. Dalam teks kata kemanusiaan dan perikemanusiaan kedua-duanya dipergunakan.
19. Pada tempat lain saya telah membicarakan interpretasi cerita ini yang pernah diberikan oleh Profesor Ben Anderson, "Reading 'Revenge' by Pramoedya Ananta Toer (1978-1982)", dalam A.L. Becker (ed.), *Writing on the Tongue*, Michigan papers on South and Southeast Asia (Ann Arbor: The University of Michigan, 1989), hlm. 13-94. Lihat juga A. Teeuw, *Pramoedya Ananta Toer*, hlm. 85-86.
20. Sejarah teks roman *Di Tepi Kali Bekasi* dibicarakan dalam Teeuw, *Pramoedya Ananta Toer*, hlm. 332, catatan 17. Kutipan dalam karangan ini diambil dari edisi 1957 (cetakan pertama Djakarta: Gapura, 1951).
21. Lihat kutipan panjang dari Pramoedya, *Bio-dan bibliografie van Pramoedya Ananta Toer* dalam Teeuw, *Id*, hlm. 333-335.
22. Keith Foulcher, "The Early Fiction of Pramoedya Ananta Toer" dalam D.M. Roskies (ed.), *Text/Politics in Island Southeast Asia. Essays in Interpretation*, Monographs in International Studies Southeast Asia Series, no. 91. (Athens, Ohio: Ohio University, 1993), hlm. 196 dst.
23. Itu sangat jelas dalam kebanyakan roman berlatar Minang, sejak *Siti Nurbaya*, karangan Marah Rusli.
24. Khususnya dalam kumpulan *Hujan Kepagian* (1958).
25. Foulcher, (1993), hlm. 196.
26. Lihat di bawah, pembicaraan cerpen *Djalan Kurantil No. 28* dan roman *Keluarga Gerilya*.
27. *Blora* ditulis Pramoedya selama periode pertama ia ditahan (1947-1949); naskahnya dibawa keluar penjara Belanda oleh professor G.J. Resink. *Blora* diterbitkan untuk pertama kali dalam bahasa Indonesia dalam majalah Indonesia di Jakarta (Februari 1950), dan pada waktu yang bersamaan terbit terjemahan Belanda dalam majalah *Orientatie* (nomor 26, November 1949; penerjemah Dr. R. Roolvink). Pada tahun yang sama *Blora* juga terbit dalam kumpulan tiga cerita Pramoedya, dengan judul *Subuh, Tjerita-tjerita Pendek Revolusi* (Djakarta: Pembangunan, 1950). Edisi ini yang dikutip di sini.
28. *Dia yang Menyerah* pertama-tama terbit sebagai nomor ganda *Pudjangga Baru* (no. 11/12, resminya bertanggal Mei 1950). Cerita ini kemudian dimuat dalam kumpulan *Tjerita dari Blora* (Djakarta: Balai Pustaka, 1952), diterbitkan kembali sebagai *Cerita dari Blora* (Jakarta: Hasta Mitra, 1994). Edisi terakhirlah yang dikutip dalam buku ini.
29. Untuk pengupasan panjang mengenai *Canting*, lihat A. Teeuw, "Tentang Priyayi, Sastra dan Sejarah", dalam T. Ibrahim Alfian dkk. (ed.), *Dari Babad dan Hikayat sampai Sejarah Kritis*, Kumpulan karangan dipersembahkan kepada Prof. Dr. Sartono Kartodirdjo (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1988), hlm. 11-33.
30. *Djalan Kurantil No. 28*, yang terbit dalam kumpulan cerpen *Subuh* (1950) tidak pernah diterbitkan sendiri. Lihat data dalam buku Ernst Ulrich Kratz, *A Bibliography of Indonesian Literature in Journals, Drama, Prose, Poetry* (Yogyakarta/London: Gadjah Mada University Press/ School of Oriental and African Studies, 1988), hlm. 534.
31. Lihat kutipan panjang di bawah.
32. Cerita ini diterbitkan dalam kumpulan *Pertjikan Revolusi* (Djakarta: Gapura, 1950). Pembaca dirujuk pula pada karangan

Keith Foulcher, *op. cit.*

33. Pembaca dirujuk pada Teeuw, *Pramoedya Ananta Toer,* hlm. 345, untuk berita tentang penahanannya dalam catatan otobiografinya.

34. Roman *Mereka jang Dilumpubkan* ini diterbitkan pada tahun 1951 oleh Balai Pustaka dalam dua jilid, bersama kira-kira 580 halaman, dan tampaknya tidak pernah diterbitkan kembali. Nampaknya juga tidak pernah terbit terjemahan dalam bahasa Eropa, kecuali bahasa Belanda, dengan judul *In de Fuik* (Breda, 1994). Judul Belanda ini diambil dari ungkapan manusia bubu dalam kata pembuka dan dari judul bagian pertama roman, *Bubu.*

35. Lihat khususnya bagian II, hlm. 84-91.

36. Kutipan ini dari karangan pengritik dan esais terkenal Belanda Kees Fens, yang dipakai sebagai moto untuk buku saya mengenai Pramoedya dalam bahasa Belanda. Lihat Teeuw, *Pramoedya Ananta Toer,* hlm. 5.

37. *Bukan Pasar Malam* pertama-tama terbit dalam majalah *Indonesia*, dengan tanggal Juni 1950, kemudian pada tahun 1951 sebagai buku tersendiri pada Balai Pustaka. Dalam ulangan cetak biasanya *pasarmalam* dieja sebagai satu perkataan.

38. Cerita itu ditulis di Amsterdam pada tahun 1953 dan terbit sebagai cerita bersambung dalam majalah *Aneka* (1956), lihat Kratz, *op. cit.*

39. Cerita ini ditulis dalam bulan Juli 1950, dan terbit untuk pertama kali sebagai cerita tersendiri dengan judul *Idrus Mendapat Ilham* dalam majalah *Indonesia.* Teksnya yang agak berbeda dengan yang diterbitkan dalam *Tjerita dari Djakarta, Sekumpulan Karikatur Keadaan dan Manusianya* (Djakarta: Grafica, 1957) rupa-rupanya dimaksudkan sebagai bab pertama sebuah novel *Limaratus Meter dari Istana,* tetapi roman itu tidak pernah diselesaikan.

40. Ditulis dalam bulan Desember 1955 dan untuk pertama kali terbit dalam majalah *Kontjo* (1956), lihat Kratz, *op. cit.*, hlm. 535.

41. Lihat Benedict R.O'G. Anderson, "Sembah-sumpah: The Politics of Language and Javanese Culture", dalam *Language and Power: Exploring political Cultures in Indonesia* (Ithaca/London: Cornell University Press), hlm. 194-237, khususnya 219-221.

42. Cerita ini pertama kali terbit dalam mingguan *Mimbar Indonesia,* 2,3.4 (1950), lihat Kratz, *op. cit.*, hlm.535.

43. Anderson yang juga sangat mengagumi cerita ini membicarakannya dalam karangan yang tadi disebut, "Sembah-sumpah", hlm. 221-223.

44. Cerita ini, yang tidak ada tanggalnya, pertama kali terbit dalam majalah *Roman* 9.3 (1956), lihat Kratz, *op. cit.*, hlm. 535.

45. *Korupsi* pertama kali terbit dalam edisi yang dicetak pada percetakan G.A. de Weille & Zn di Weesp (tanpa tanggal, mungkin 1953), namun tidak diperdagangkan. Di Indonesia roman ini pertama kali terbit dalam majalah *Indonesia,* keluaran khusus (no. 5.4, 1954), hlm. 165-245. Dalam karangan ini kutipan diambil dari edisi di Nederland.

46. Istilah "kebulatan nafsu" cukup menarik; bandingkanlah "kebulatan tekad", "kebulatan suara"; pada halaman yang sama juga dipakai "gudang nafsu".

47. Sumber untuk fakta sejarah yang sangat akurat, lengkap dan penuh detil-detil, misalnya, buku patokan A.H. Nasution, *Sekitar Perang Kemerdekaan Indonesia* dalam 11 jilid (Bandung: Penerbit Angkasa, 1976-1982). Bagi masa yang dievokasi dalam *Di Tepi Kali Bekasi* lihat khususnya jilid 2: *Diplomasi atau Bertempur* dan jilid 3: *Diplomasi Sambil Bertempur.*

48. Kata ini dipakai oleh Pramoedya dengan arti "keinginan tahu" (Belanda: *nieuwsgierigheid.* Kata ini terdapat dalam *Karya Buru,* tetapi jauh sebelumnya juga sudah muncul dalam *Tjerita dari Djakarta,* hlm. 80, 183, 194). Tidak diketahui dari mana asalnya.

49. *Dia yang Menyerah,* dalam *Cerita dari Blora* (Jakarta: Hasta Mitra, 1994), hlm. 265, 268, 272, 279, 340.

50. Diambil dari *Pertjikan Revolusi* (Djakarta: Gapura, 1950), hlm. 78.

51. Judul terjemahannya *Tikus dan Manusia* (Djakarta: Pembangunan, 1950).

52. Perbedaan itu penting kalau bagian ini mau diterjemahkan dalam bahasa Barat, yang mau tak mau harus memilih antara kala kini (dalam hal fokalisasi intern) dan kala imperfektum (dalam hal fokalisasi ekstern). Dalam bahasa Indonesia teks ini tidak ada petunjuk jelas.

53. Yakni "Sembah-sumpah: The Politics of Language and Javanese Culture" dan "Reading 'Revenge' by Pramoedya Ananta Toer".
54. "Sembah Sumpah", hlm. 219-227.
55. S. Takdir Alisjahbana, *Lajar Terkembang*, tjet. ke-8 (Djakarta: Balai Pustaka, 1962), hlm. 41. Referensi itu saya terima dari Dr. Faruk.
56. Lihat Savitri Prastiti Scherer, *From Culture to Politics: The Writings of Pramoedya Ananta Toer*, Ph. D. thesis, Australian National University, Canberra, 1981; juga Savitri Prastiti Scherer, "From Culture to Politics: The Development of Class Consciousness in Pramoedya Ananta Toer's Writings", dalam Wang Gungwu, M. Guerrero & D. Marr (ed.), *Society and the Writer: Essays on Literature in Modern Asia* (Canberra: Research School of Pacific Studies, 1981), hlm 239-260.

I GUSTI AGUNG AYU RATIH

RUSHDIE DAN PRAMOEDYA: BERSIMPANGNYA NARASI TENTANG BANGSA

Telaah karya sastra dekade belakangan ini, terutama di Amerika Utara dan Eropa Barat, didominasi suatu kecenderungan, yang sedikit banyak diilhami oleh buku Benedict R. O'G. Anderson, *Imagined Communities* (1983): novel dilihat sebagai penubuhan naratif kesadaran berbangsa. Jika bangsa harus dipertimbangkan lebih sebagai "artifak budaya" ketimbang suatu entitas politik, novel menjadi semacam jalur istimewa untuk menelusuri landasan budaya kebangsaan. Bentuk novel itu sendiri dengan sempurna memenuhi kebutuhan terciptanya epik nasionalis: kelonggaran alur yang mampu memadukan keragaman isi suatu bangsa, sedangkan narasi yang disusun secara kronologis menyodorkan apa yang disebut "komunitas dalam anonimitas" dalam keserentakan pengalaman berbangsa bagi warga masyarakat yang tidak mengenal satu sama lain. Seperti yang dikemukakan oleh Timothy Brennan, "novel-lah yang secara historis menyertai bangkitnya bangsa-bangsa dengan mewujudkan "satu, tapi banyak" dalam kehidupan berbangsa dan dengan meniru struktur bangsa itu sendiri."[1]

Esai ini akan mengikuti kecenderungan menghubungkan bangsa dan novel dengan membandingkan dua buah novel yang secara paradigmatis tampak seba-gai narasi tentang bangsa: ***Midnight's Children*** karya Salman Rushdie (1980; selanjutnya akan disingkat *MC*)[2] dan tetralogi *Bumi Manusia* karya Pramoedya Ananta Toer (1980-1988).[3] Baik Rushdie maupun Pramoedya menggunakan teknik naratif yang sama dalam menceritakan sejarah bangsanya, yaitu melalui otobiografi seorang pria lajang. Jadi perjalanan hidup tokoh utama pria di kedua novel ini menjadi alat untuk menceritakan perjalanan sejarah suatu bangsa. Persamaan cara penceritaan ini sesuai dengan pengamatan umum Anderson terhadap novel-novel yang mengekspresikan imajinasi kebangsaan "in a movement of a solitary hero through a sociological landscape of a fixity that fuses the world inside the novel with the world outside."[4]

Saleem Sinai, penulis otobiografi fiktif dalam *MC*, lahir tepat tengah malam 15 Agustus 1947, pada saat India mendapatkan kemerdekaannya. Jalan hidupnya dikatakan sebagai "cermin" dari jalan hidup bangsa India. (98; 199; 285)[5] Kebetulan waktu kelahiran Saleem ini memberinya berkah magis berupa "bakat-bakat yang hanya bisa dideskripsikan sebagai hal yang ajaib" (234); ia mampu "melihat ke dalam hati dan pikiran manusia lain" (239) dan berkomunikasi lewat telepati dengan anak-anak India lain yang lahir pada hari yang sama. Dengan tokoh utama yang diangkat sebagai representasi bangsa India, *MC* memang layak dibaca sebagai alegori bangsa tersebut.

Mirip dengan *MC*, struktur tetralogi Pramoedya disusun berdasarkan otobiografi seorang individu bernama Minke dan sejarah bangsa Indonesia. Seperti yang pernah dinyatakan Pramoedya: "pengalaman seseorang bisa menjadi pengalaman suatu bangsa."[6] Pem-

baca diajak mengikuti perjalanan Minke sejak hari-harinya sebagai pelajar remaja sampai keterlibatannya dalam kerja-kerja politik di usia setengah baya. Minke tidak memiliki bakat supernatural seperti Saleem — Pramoedya menulis sebagai seorang realis bukan sebagai *magical realist*[7] seperti Rushdie — tetapi kehidupan kedua karakter tersebut sama-sama berfungsi sebagai representasibangsanya masing-masing.

Kedua novel ini diterbitkan pada saat negara-negara merdeka Indonesia dan India telah berusia satu generasi. Keduanya bukanlah novel-novel yang "menyertai bangkitnya suatu bangsa" tetapi lebih merupakan refleksi bangsa yang berangsur-angsur diseragamkan selama kurang lebih tiga puluh tahun. Dengan demikian kedua novel tersebut mengisyaratkan suatu protes terhadap pemerintahan yang sedang berkuasa di negara-negara yang bersangkutan. Mereka kembali melacak asal-usul bangsanya dalam usahanya mengingat sekaligus memuiihkan cita-cita awal kemerdekaan. Jelas tampak dari teksnya sendiri, di samping pernyataan penulisnya sendiri, bahwa novel-novel sejarah ini digunakan sebagai senjata untuk mempertanyakan kenyataan masa kini.

Kesamaan yang tampak antara novel Rushdie dan Pramoedya mungkin akan membuat kita menggolongkannya dalam satu kategori: "novel-novel Dunia Ketiga tentang bangsa" bisa menjadi salah satu labelnya. Pengamatan yang lebih ceroboh mungkin akan segera sampai pada kesimpulan bahwa kedua novel tersebut adalah bukti lebih lanjut tesis Jameson: "All third-world texts are necessarily, I want to argue, allegorical, and in a very specific way: they are to be read as what I will call national allegories."[8] Akan tetapi, seperti yang akan saya tunjukkan dalam tulisan ini, kemiripan yang nampak dari dua novel ini sebenarnya tidak signifikan. Kedua novel tersebut bisa jadi memiliki kesamaan perangkat sastra yang umum ditemui dalam narasi-narasi tentang bangsa, dan juga kesamaan peletup yang menggerakkan proses produksinya (degenerasi cita-cita bangsa), namun mereka sangat berbeda daiam hal-hal lain yang lebih substansial. Kedua sastrawan ini menulis dengan perspektif yang bersimpangan tentang bangsanya dan perjalanan napak tilas mereka boleh dibilang menuju arah yang begitu berlawanan. Perbedaan-perbedaan ini kemudian memiliki implikasi yang penting bagi pemahaman kita tentang hubungan bangsa-novel. Kecenderungan umum dalam studi-studi sastra belakangan ini untuk mengelompokkan novel-novel semacam ini dalam kategori "narasi tentang bangsa" atau kanon "sastra Dunia Ketiga", terlalu menekankan pada persamaan-persamaan yang dangkal.[9] Saya tidak sekedar ingin menunjukkan bahwa kedua novel tersebut sebenarnya berbeda, tetapi bahwa kedua novel itu berbeda dalam segi-segi yang merefleksikan visi-visi bertentangan tentang bangsa dewasa ini.

Rushdie: sendirian di tengah lautan angka

Midnight's Children, sebagai alegori India, adalah cerita mengenai kegagalan mimpi-mimpi tentang kemerdekaan, terutama mimpi tentang proyek kolektif untuk perbaikan kehidupan sosial. Simbol yang dipakai oleh Rushdie untuk proyek kolektif tersebut adalah tempolong perak, sebuah citra yang mengesankan keutuhan (bentuknya yang bulat), suasana publik (dipakai oleh banyak orang), kesederhanaan dan keluguan (meludah) dan kekayaan (perak). Tubuh Saleem yang pelahan-lahan retak secara gaib meliputi seluruh bangsa, dan juga merepresentasikan kesatuan proyek nasional India. Keretakan ini kemudian menjadi pusat lintasan alur cerita Saleem sekaligus mencerminkan keretakan konsensus politik yang dibentuk selama perjuangan kemerdekaan. Pada saat India mengalami keributan akibat pertentangan agama dan suku bangsa di berbagai kota, peperangan dengan Pakistan, dan pemberlakuan undang-undang darurat pada masa Indira Gandhi, 1975-77, Saleem merasakan ke-

hancuran dirinya sebagai subjek yang utuh. Pada tahun-tahun awal sesudah kemerdekaan, retak-retak di tubuhnya sudah tampak tetapi tidak menyolok, namun pelahan-lahan retak-retak itu melebar dan menjadi luka menganga. Cita-cita kemerdekaan bangsa India telah hancur pada pertengahan tahun 1970-an dan menurut *MC*: "sebuah era, yang bermula di tengah malam, telah sampai pada sebuah akhir." Tempolong perak yang dijinjing Saleem ke mana pun ia berkelana, dan berhasil dipertahankan walaupun sudah pesok dan usang, akhirnya hilang pada masa-darurat di bawah pemerintahan Indira Gandhi. Runtuhnya cita-cita India digambarkan seperti seseorang yang kehilangan ajimat masa kecilnya.

Kehancuran cita-cita bangsa India oleh Rushdie digambarkan juga sebagai bagian dari nasib buruk yang sudah ditakdirkan sejak kemerdekaan negara itu diproklamirkan. Ada 2 bayi yang lahir tepat pukul 12 malam 15 Agustus 1947: Saleem dan Shiva. Saleem sebenarnya terlahir dari hasil hubungan gelap seorang istri pemain akordion keliling dengan pemilik perumahan Methwold Estate, William Methwold, sedangkan Shiva adalah anak Ahmed Sinai, saudagar kaya yang menghuni rumah Methwold setelah orang-orang Inggris pergi dari India. Kedua bayi ini kemudian ditukar oleh seorang perawat di rumah sakit yang berpikiran bahwa tindakan heroiknya itu akan mengubah nasib India yang saat itu sedang dilanda kericuhan etnis dan agama. Kalau Saleem memiliki ketajaman naluri dan kemam-puan telepati dari hidungnya yang mancung, Shiva berbakat untuk berperang dengan lutut-nya yang menonjol. Shiva menjadi seorang lelaki yang hanya tahu kekerasan brutal dan menjadi penentang Saleem yang utama; Shiva membayangi Saleem seperti sisi gelap dalam sejarah bangsa India. Kalau di awal masa kemerdekaan Saleem menjadi pusat perhatian karena keajaibannya, pada masa-darurat Shiva berkuasa dengan kebrutalannya, sedangkan Saleem sendiri dipenjarakan. Sekilas Rushdie tampak ingin mengajukan suatu antitesis terha-dap ide kemerdekaan bangsa India dengan melahirkan tokoh Shiva, tetapi seperti yang akan terlihat kemudian, Shiva dalam hal ini lebih merupakan nemesis — kutukan atau dosa asal — yang justru akan menghancur-leburkan keberadaan Saleem *cum* bangsa India.

Perjalanan sejarah dalam *MC* berlalu dari suatu masa waktu mimpi-mimpi romantis mulai tumbuh sampai ke masa lain di mana kenyataan pahit tampil sempurna. Saleem percaya "kami, anak-anak Kemerdekaan, berlari dengan liar dan terlalu cepat ke masa depan." Tetapi generasi berikutnya yang lahir di masa-darurat "sudah lebih berhati-hati .... lebih kuat, lebih tegar dan lebih tabah." Generasi ini tidak "menyerah pada mimpi." (507) Generasi pertama masa kemerdekaan yang menolak untuk melihat ke sisi gelap (274) kemudian mencari "takdirnya dalam ramalan atau bintang-bintang." (534) Selama zaman pergerakan ada semacam "epidemi optimisme." Kalau Gerakan Quit India pada tahun 1942[10] dalam novel ini dilihat sebagai masa optimisme "menjangkiti seluruh India." (39), pada masa-darurat ada malam yang tak ada akhir menggantung di udara seperti kabut, dengan bau busuk dan kesunyian yang mencekam. "Itulah akhir dari semuanya; Saleem tenggelam dalam kesedihannya." (517) Ada suasana "kehilangan harapan" dan ini menjadi sangat menyakitkan bahkan untuk mengingat kembali optimisme yang pernah ada. (520-21) Rushdie menyajikan pertentangan antara dua kekuatan: terang dan gelap, baik dan buruk, yang direpresentasikan oleh keberadaan Saleem dan Shiva. Pertentangan ini pada gilirannya diakhiri dengan ke-menangan Shiva: "Shiva dan Saleem, pemenang dan korban; pahami persaingan kami dan anda akan memahami masa di mana anda hidup." (515)

Apakah cerita Rushdie benar-benar membantu kita untuk memahami masa kini? Peristiwa-peristiwa sejarah yang ia tuliskan, pers-

pektif masing-masing orang yang terlibat dalam peristiwa-peristiwa tersebut, memburuknya proyek nasionalisme India menjadi politik fasisme? Saya pikir tidak. Kejelian Rushdie dalam memilih berbagai simbol dan metafor untuk menggambarkan kejadian-kejadian penting dalam sejarah India memang sangat mengagumkan, seperti yang diamati oleh banyak kritikus sastra. Akan tetapi sebagai suatu pernyataan yang berarti tentang sejarah India, buku ini sangat tidak memadai. Klaim Rushdie secara pribadi dalam hal ini, begitu juga apa yang dinyatakan oleh para pengagum karyanya, perlu dipertimbangkan kembali. Perubahan dari optimisme ke pesimisme, dari mimpi-mimpi romantis ke kenyataan, dari kebaikan ke keburukan, dari masa kecil ke masa dewasa adalah istilah-istilah yang tidak memenuhi syarat untuk memberikan pemahaman dasar tentang sejarah India moderen. Memperbandingkan perjalanan sejarah India dengan siklus kehidupan individual, seperti tampilnya antusiasme dan idealisme masa muda yang berubah menjadi sinisme dan kekhawatiran masa dewasa, tidak merefleksikan kedekatan penulis dengan kompleksitas permasalahan bangsa India.

Ketidakmampuan Rushdie untuk secara efektif menyelami kenyataan sejarah yang ingin ia tuliskan tampaknya lahir dari konsepsinya tentang India sebagai "sebuah mitos baru ...tanah yang begitu imajiner dan mistis ... sebuah mimpi yang kita sepakati untuk impikan ... fantasi massal ... fiksi kolektif ... fabel." (129-30) Rushdie membicarakan India sebagai tempat imajiner dalam tiga cara yang berbeda dan agaknya penting untuk menguraikan pemakaian yang berbeda-beda ini. Seperti kaum absurdis yang mengolok-olok kaum borjuis Eropa, Rushdie jelas-jelas percaya bahwa penulisan tentang India sebagai suatu tempat khayalan (enam sinonim dalam satu paragraf !) memiliki beberapa tujuan politis. Ia menggunakan gaya realisme magis untuk membuat parodi tentang kekerasan arbitrer pihak yang


Yos Suprapto

berkuasa dan kepercayaan rakyat kecil pada takhyul. Ini dimaksudkan untuk menunjukkan perasaan aneh yang timbul dari keterasingan seseorang dari kenyataan pada saat ia menyaksikan tindakan-tindakan tidak masuk akal terjadi dalam kehidupan sehari-hari. Memang benar, seperti yang dicatat Rushdie, bahwa Perdana Menteri Indira Gandhi berkonsultasi dengan tokoh-tokoh astrologi dan mistik, bahwa Partai Kongres mengorganisir kampanye sterilisasi paksa pada masa-darurat, atau bahwa orang India percaya pada berita-berita burung dan cerita-cerita sensasional. Dengan membuat kenyataan tampak absurd dan mengerikan di dalam novel, Rushdie berhasil meningkatkan kesadaran pembaca akan absurditas kehidupan di India. Ia menggambarkan gaya berceritanya sebagai "matter of fact descriptions or the outre and bizarre, and their reverse, namely heightened, stylized versions of the everyday." (261) Tetapi, pada saat yang sama, ia sebenarnya tidak membantu menjelaskan kenyataan tersebut, pola dan metode di balik kegilaan yang transparan. Norma-norma apa yang dipakai pada saat seseorang menilai sesuatu itu aneh atau normal? Membuat parodi tentang suatu subjek, dan kemudian mengkritik subjek tersebut, tidak dengan sendirinya merefleksikan suatu pemahaman terhadap si subjek. Jadi, misalnya, peng-

gambaran sinis tentang Indira Gandhi tidak membantu sama sekali dalam menerangkan bagaimana ia bisa membangun kekuasaan diktator begitu rupa. Menyamakan Indira Gandhi dengan tukang sihir jahat, tentu saja, tidak menerangkan kepribadiannya, perspektifnya, apalagi strategi-strategi politiknya.

Persoalan lain dalam parodi membabi-buta ini adalah Rushdie membuat setiap orang bertanggung jawab atas kehancuran cita-cita murni India, termasuk mereka yang sebenarnya adalah korban dari penindasan negara. Tidak sulit untuk mengapresiasi karikatur sinis tentang makelar-makelar kekuasaan dalam politik bergaya mafia; namun bagaimana mungkin pembaca diharapkan akan menikmati karikatur tentang korban-korban penindasan permainan kekuasaan itu? Apakah cerita panjang tentang gerakan komunis sebagai sekelompok tukang sulap benar-benar membantu pemahaman atas bentuk-bentuk perjuangan mereka atau logika di balik debat-debat strategis mereka: "orang-orang yang mengeluarkan kelinci dari topi, mengikatkan diri mereka erat-erat di belakang pemimpin CPI beraliran Moskow, Mr. Dange ...pemain-pemain akrobat itu, sebaliknya, mulai beralih lebih ke kiri dan masuk ke pelik-pelik berkelok pihak yang lebih berorientasi ke Cina. Pemakan api dan penelan pedang menyoraki taktik-taktik gerilya gerakan Naxalite, sedangkan para penghipnotis dan pejalan di atas arang panas mendukung manifesto Namboodripad..." (476).[11] Memang beberapa perdebatan antara CPI, CPI-M dan CPI-ML[12] begitu dogmatis dan lebih dimotivasi oleh pertimbangan-pertimbangan yang irasional tetapi menciptakan parodi tentang politik mereka dengan cara seperti itu tidak menyumbangkan apa-apa untuk memahami lebih banyak rasionalitas yang ada dalam perjuangan mereka. Banyak hal dalam MC yang terkesan seperti senda gurau mahasiswa baru; plesetan-plesetan yang kurang ajar, tidak adanya pertanggung-jawaban, dan pada akhirnya, ketidaklogisan. Ia mengambil fakta-fakta yang penting dan dikenal banyak orang kemudian bermain-main dengan fakta-fakta tersebut, bukannya mencoba memperlihatkan makna yang lebih dalam di baliknya.

Pihak komunis bukan satu-satunya sasaran Rushdie. Deskripsinya tentang orang-orang kebanyakan pun sangat sinis. Ia melihat kepercayaan mereka terhadap takhyul dan hal-hal gaib lainnya seperti suatu penyakit turunan yang dipertahankan selama berabad-abad. Pembantu keluarga Saleem, Mary, sepenuhnya percaya pada semua cerita yang ia dengar tentang penyerbuan supernatural ke India: "mereka mengatakan di Kurukshetra seorang wanita Sikh tua bangun di dalam gubugnya dan melihat perang zaman lampau antara Kurawa dan Pandawa terjadi di luar! ... mereka mengatakan bahwa makam Tuhan Yesus ditemukan di Kashmir. Di batu nisannya tercetak dua kaki yang tertusuk dan seorang nelayan wanita lokal bersumpah ia melihat kaki-kaki itu berdarah" (293) Mengomentari keluguan Mary, Saleem mengatakan, "Saya sampai sekarang setengah yakin bahwa ... masa lalu India bangkit untuk mengacaukan masa kininya; negara sekular yang baru lahir ini sedang diberi peringatan hebat tentang keantikannya yang mengagumkan, di mana demokrasi dan hak memilih bagi wanita adalah hal yang tidak relevan ... sehingga rakyat sering dipikat dengan kerinduan-kerinduan atavistik..." (294) Rushdie membuat parodi terhadap sebagian besar kebudayaan popular India (industri film Bombay, guru-guru spiritual, sensasionalisme surat kabar) begitu rupa sehingga India tampak masih tercengkeram oleh kesadaran mitologis yang tidak masuk di akal. Setiap orang di India kemudian menjadi peserta aktif dalam kegagalan negara tersebut menyelenggarakan modernisasi: "di dalam semacam kegagalan kolektif berimajinasi, kita belajar bahwa sebenarnya kita tidak bisa berpikir diluar masa lalu kita." (136-37) Dengan menulis seperti ini, Rushdie menunjukkan jenis

kegagalannya sendiri: ia tidak mempersoalkan alasan-alasan rumit yang menunjang bertahannya mitos-mitos yang ia kenal tentang India: realita suatu masyarakat berkelas di mana penguasa-penguasanya sangat berkepentingan dalam membodohi rakyat, bahwa ada pemaksaan sikap ketidakpedulian di kalangan rakyat miskin, bahwa keputusasaanlah yang menggiring orang-orang ini untuk percaya pada apa saja yang mungkin akan me-ringankan beban mereka. Pada saat yang sama ia mengabaikan kenyataan menggigit yang sebenarnya dialami oleh kaum miskin dan yang sering menonjol dalam perjuangan mereka untuk bertahan hidup.

Penyajian Rushdie tentang India cenderung lebih dari sekedar taktik politik seni absurdis; penyajian itu berkeinginan untuk memberikan karakter akurat pada kepribadian nasional India. Ini adalah tujuan kedua di balik gaya magisnya. Salah satu pembenaran Rushdie ditunjukkan lewat pernyataan Saleem bahwa India adalah "sebuah negeri yang pada dasarnya semacam mimpi." (137) Gaya penulisannya secara akurat merefleksikan pernyataan ini. Saleem mengatakan pada teman baiknya, Padma, yang setia mendengarkan cerita-ceritanya: "Apakah kebenaran itu? Aku berlanjut dengan retorik, Apalah kewarasan? Apakah Yesus bangkit dari kuburnya? Apakah orang-orang Hindu tidak menerima — Padma — bahwa dunia ini semacam mimpi; bahwa Brahma bermimpi, memimpikan semesta; bahwa kita hanya melihat secara samar-samar saja melalui jaring-jaring mimpi tersebut, yang Maya. Jika aku mengatakan beberapa hal terjadi, yang kamu, karena hanyut dalam mimpi Brahma, sulit percayai, terus siapa dari kita yang benar?" (253) Di sini Rushdie benar-benar terdengar seperti Orientalis tua yang melihat orang-orang India sebagai makhluk-makhluk yang sudah tidak mampu lagi mengatasi rasionalitas. Hegel, misalnya, menunjukkan inti pengetahuan para Orientalis dengan mengkontraskan keberadaan India dengan pemahaman Eropa tentang sejarah dan fakta: India "selalu merupakan tanah tempat cita-cita imajinatif dan bagi kami masih tampak sebagai daerah Gaib, dunia yang mempesona...berada dalam Mimpi adalah prinsip umum yang mendasari sifat Hindu."[13] *Midnight's Children* mengikuti tradisi Orientalis tersebut dan memperkuat persepsi Barat yang sudah ada tentang India sebagai "tanah yang berpesona sihir" di mana penghuninya bertingkah-laku misterius dan sulit dimengerti. Kritik fundamentalnya terhadap generasi pertama pemimpin-pemimpin nasionalis adalah bahwa orang-orang ini terperosok dalam kepribadian khas India yang tradisional dan pemimpi sehingga gagal untuk bangkit menyambut modernitas.

Tetapi, yang lebih memprihatinkan, Rushdie, tidak tanggung-tanggung, berlanjut dengan membuat suatu klaim epistemologis: realitas adalah mimpi bagi semua manusia dan pengetahuan kita tentang dunia secara inheren sebenarnya ilusif. Ini adalah maksud ketiga dari gaya magisnya. Ia telah menuliskan bahwa ia tidak bermaksud untuk menyajikan lebih dari suatu perspektif yang sangat fragmentaris tentang India dalam *MC*: "India 'saya' ya begitu saja: India 'saya', satu versi dan tidak lebih dari satu versi di antara seluruh ratusan juta kemungkinan versi-versi yang lain."[14] Saleem menyerukan bahwa anak-anak tengah malam, yaitu kemerdekaan India: "bisa dibuat untuk merepresentasikan banyak hal tergantung pandangan anda masing-masing." (240) Seorang kritikus, Wilson, beranggapan bahwa Rushdie menyajikan "a series of partial viewpoints that may eventually add up to a whole to give the impression of unity."[15]

Anehnya, bagi Rushdie keseluruhan itu sendiri pun ilusif. Rushdie menulis bahwa realitas tidak bisa tidak terikat pada pandangan-pandangan kita secara individual, fragmentaris dan subjektif, yang keutuhannya ilusif dan sulit didapatkan: "realitas adalah masalah persepsi"(197). Dan karena persepsi diwarnai oleh

jejak-jejak asal individual, persepsi itu ilusif dan tidak akan beranjak lebih jauh dari sana: "ilusi itu sendiri adalah realitas" (197) Dengan logika semacam ini, dongeng macam *MC* berarti sama baiknya atau bobroknya dengan buku-buku sejarah resmi pemerintah karena toh tidak ada realita "di luar sana" yang perlu direpresentasikan. Rushdie bisa saja menjadi seorang relativis sempurna dalam soal-soal epistemologis tetapi posisinya tidak konsisten dengan pernyataannya sendiri tentang India sebagai hasil sebuah proyek imajinasi kolektif. Jika India adalah proyek kolektif, harus ada arti kolektif pula dan tidak ada gunanya membicarakan, atau bahkan mengutip, India "saya" atau jutaan versi yang lain tentang bangsa tersebut. Makna India, tidak pelak lagi, hampir selalu dibebani berbagai idealisme secara berlebihan, sehingga orang memahaminya dengan arti yang berbeda-beda dan berbuat untuk mencocokkan India dengan persepsi mereka sendiri-sendiri. Tetapi itu tidak berarti bahwa India secara absolut tidak memiliki signifikansi yang stabil.

Mungkin upaya Rushdie untuk berfilsafat tampak sangat berarti bagi sebagian pembaca tetapi bagi saya, cara Rushdie menanggapi permasalahan filosofis tampak asal-asalan. Pernyataan-pernyataannya, pada akhirnya, jelas-jelas saling kontradiktif satu sama lain. Jika tidak ada realita sesudah ilusi, tidak ada basis apapun bagi kita untuk mengetahui apakah mereka itu sebenarnya ilusi atau bukan. Rushdie ingin tampil sebagai penulis yang menuntut kebenaran dari "kekuasaan" tetapi kemudian ia mengatakan bahwa kebenaran itu tidak lain dari persepsi masing-masing individual. Maka sang "berkuasa" bisa saja membalikkan kebe-naran versi yang diajukan Rushdie dengan versi mereka — dan Rushdie harus menerima bahwa kebenaran mereka itu sahih belaka.

Penyajian Rushdie tentang India sebagai tempat yang penuh mimpi dan khayalan tidak sahih, baik sebagai taktik politis seni absurdis, maupun sebagai pemberian karakter kepribadian India, tidak juga sebagai klaim atas sifat khayali seluruh realita. Penyajiannya hanya bisa dianggap sahih sebatas usahanya membuka perdebatan tentang hubungan antara imajinasi dan nasionalitas, dan lebih umum lagi, imajinasi dan kenyataan. Pada dasarnya benar belaka bahwa bangsa adalah proyek imajinatif; tidak ada yang natural dalam hal batas-batas teritori dan penggabungan kelompok populasi satu dengan lainnya dalam bangsa yang berbeda-beda. Memang, tampaknya hanya lompatan imajinasi yang mengejutkan yang mampu menghubungkan sekumpulan manusia yang begitu berbeda-beda, membedakan mereka dari orang-orang yang seringkali mirip, memberi mereka batas wilayah dan membuat mereka percaya tentang nasib yang sama yang layak memperoleh ,pengorbanan besar. Akan tetapi, bangsa bukan sesuatu yang arbitrer juga. Batas-batas wilayah dan identitas memang ada, sehingga yang diperlukan sebenarnya adalah mengapa mereka ada. Mungkin saja mengatakan bahwa sekelompok orang hanya mengkhayalkan keberadaan suatu bangsa, tetapi pernyataan ini tidak menyelesaikan masalah yang lebih serius: mengapa mereka pada awalnya bersedia membayangkan keberadaan bangsa? Mengapa mereka bersedia menerima dan mendukung, misalnya, pembagian tanah dan pemisahan manusia yang jelas-jelas arbitrer? Penguasa-penguasa kolonial Inggris di India tak henti-hentinya mengatakan bahwa India tidak pernah, dan tidak akan, merupakan suatu bangsa. Namun begitu banyak orang yang tinggal di dataran anak benua ini mencari bentukan identitas nasional dan memaksakannya di hadapan penguasa kolonial. Mengapa orang-orang ini bersedia membayangkan diri mereka sebagai orang India dan mengapa mereka mampu mendahulukan suatu identitas nasional di atas ikatan-ikatan mereka terhadap kasta, kelas, agama, suku bangsa atau bahasa? Sebelum kita melaju pada kesimpulan bahwa bangsa adalah fiksi dengan status dongeng, atau manifestasi dari

kemampuan manusia bermistik-mistik, lebih baik kita hadapi dahulu masalah asal-usul ini.

Membaca *Midnight's Children,* orang bahkan tidak melihat suatu indikasi bahwa Rushdie mempertimbangkan pertanyaan-pertanyaan di atas. Rakyat membayangkan diri mereka sebagai orang India dan itulah faktanya, selesai. Isi dari imajinasi kebangsaan itu disingkirkan dan pembaca dibiarkan menikmati "fantasi kolektif" yang sama arbitrer dan misteriusnya dengan mimpi pembaca pada malam sebelumnya. Orang-orang India tampak bergerak menuju konsep nasionalisme entah karena kecelakaan, wangsit, kepercayaan buta, atau sekedar hasrat irasional untuk mendapatkan agama atau aliran kepercayaan baru. Pada satu bagian yang sangat ganjil, ia menggambarkan nasionalisme India seperti sebuah mimpi yang "secara periodik akan membutuhkan penyucian dan pembaharuan yang hanya bisa dilaksanakan dengan ritual-ritual berdarah." (130) Seluruh pembantaian dan peperangan di Asia Selatan kemudian diinterpretasikan sebagai ritual religius bagi dewa-dewi baru bangsa yang merdeka, dan nasionalisme, tanpa kecuali, dipersamakan dengan kepercayaan kuno yang membutuhkan sesajen terus-menerus.

Tampaknya perlu disodorkan sesuatu yang lebih jelas meskipun ini akan memberi kesan bertele-tele dan tidak sastrawi. Gerakan nasionalis India yang memperjuangkan dan memenangkan kemerdekaan adalah suatu gerakan massa yang melibatkan buruh, petani, pengacara, dokter dan intelektual. Gerakan ini tidak bisa dipisahkan dari perjuangan-perjuangan untuk memperoleh tanah, upah, kemajuan ekonomi dan demokrasi. Banyak orang bersedia membayangkan dirinya bagian dari bangsa India karena berbangsa berarti hal-hal yang kongkrit: pendistribusian ulang tanah, pendidikan massal, hak memilih dan bersuara, kebebasan sipil. Negara yang ada sesudah tahun 1947 diharapkan menjadi penjamin aspirasi-aspirasi ini. Dengan demikian, dalam studi-studi tentang nasionalisme India umumnya dinyatakan bahwa ideologi utama yang melegitimasi keberadaan negara pasca kolonial adalah program pembangunan ekonomi yang merata bukannya kesadaran budaya tentang sejarah yang sama atau mitos kebersatuan yang mengada-ada. Pembaca dengan kesadaran sejarah yang cukup seharusnya berharap bahwa seorang novelis yang mengambil bangsa India sebagai subjek, dan dengan sombong telah menyatakan maksudnya memulihkan "kebenaran" dari "kekuasaan", akan menanggapi persoalan-persoalan ini dengan cara yang lebih bertanggung jawab.

Bagi Rushdie, nasionalisme di Asia Selatan tampak sebagai fantasi massa tanpa suatu rasionalitas, atau retorik penuh kebohongan yang dilontarkan oleh politisi-politisi dan jendral-jendral korup. Dalam bentuk yang manapun ia tidak berhasil menyajikan isi yang memadai. Argumen saya kemudian adalah bukannya Rushdie menunjukkan banyak fakta yang salah, seperti yang banyak dituduhkan oleh banyak kritikus, tetapi justru ia menunjukkan kesalahan dalam melihat fakta-fakta penting. Ia adalah "narator yang tidak andal"[16] bukan karena ia salah menganggap Ganesha sebagai penulis *Ramayana* atau keliru menggambarkan lokasi sebuah kota. Ia berada terlalu jauh dari bahkan aspek-aspek dasar nasionalisme India sehingga kesalahan-kesalahan faktual ini menjadi tidak penting lagi. Rushdie mengatakan bahwa cerita Saleem "bukanlah sejarah, tetapi cerita itu bermain dengan bentuk-bentuk historis" dan mengeluh pada saat orang menganggap bukunya sebagai "buku referensi atau ensiklopedia."[17] Tetapi Rushdie, seperti biasa, mengajukan dikotomi yang salah antara permainan fakta dalam fiksi dan pengkatalogan fakta sejarah. Dalam tradisi penulisan novel historis terdapat keleluasaan bercerita yang memungkinkan pengungkapan kenyataan-kenyataan sosial dengan berbagai segi yang lebih komprehensif. Tentu saja suatu hal yang tolol untuk



Yos Suprapto

mengharapkan sebuah novel menjadi sebuah ensiklopedi fakta, tetapi novel seharusnya memiliki sesuatu yang relevan untuk menggambarkan struktur perasaan/kesadaran, *habitus*, cara pandang dan cara pikir pada waktu tertentu.

Rushdie memiliki kesenangan tersendiri untuk menggambarkan kebangsaan India sekedar soal melupakan, hampir sama dengan apa yang dikatakan Renan "esensi suatu bangsa adalah seluruh individual memiliki banyak hal yang sama, dan juga bahwa mereka sudah melupakan banyak hal"[18] atau seperti Ben Anderson berbicara tentang "amnesia nasionalisme".[19] Saleem Sinai mengatakan bahwa "kita adalah bangsa pelupa." (37) Pada saat yang sama, Rushdie memiliki caranya sendiri untuk lupa. Sebenarnya tidak akan terlalu sulit bagi Rushdie untuk lebih bertanggung jawab dalam menyampaikan pemahaman yang sedikit banyak akurat tentang sejarah non-fiksi melalui novelnya ketika ia sendiri secara eksplisit "memborgolkan" ceritanya pada sejarah. (1) Di akhir MC, Saleem mengklaim bahwa usahanya mengingat masa lalu bertujuan untuk mendidik bangsa yang hanya berpikir tentang masa kini; kenangan-kenangannya yang tertulis dalam buku tersebut "menunggu untuk dilampiaskan pada bangsa yang menderita amnesia." (549). Rushdie seakan-akan ingin mengatakan sesuatu yang berarti tentang sejarah India abad ke dua puluh dan mengingatkan generasi sekarang, terutama angkatan muda yang digambarkan begitu banyak pada akhir novel, kepada cita-cita awal bangsa yang lebih dewasa. Banyak kritikus memperhitungkan usaha ini secara serius (contohnya, Brennan). Rushdie sendiri mengatakan dalam esainya "Imaginary Homelands" bahwa "novel adalah salah satu cara mengabaikan kebenaran resmi buatan politisi", dan, mengutip Milan Kundera: "Perjuangan manusia melawan kekuasaan adalah perjuangan ingatan melawan kelupaan."[20] Akan tetapi jika tidak ada upaya untuk jujur pada pengalaman historis, kemudian dengan basis apa Rushdie akan melawan para politisi tak bernama itu?

Orang mungkin berpikir bagaimana mungkin Rushdie berbicara mengenai politisi seperti obat generik? Apakah semua politisi itu pembohong? Jika demikian halnya, siapakah yang memiliki suara otentik? Bagaimana ia bisa berbicara soal memerangi kekuasaan dengan memori? Kekuasaan yang mana, milik siapa, untuk apa, atas siapa, dan di mana? (Dan, kita bisa menambahkan, memori tentang apa?) Rushdie mengklaim bahwa ceritanya tentang kekejaman Angkatan Bersenjata Pakistan di Bangladesh pada tahun 1971 adalah salah satu contoh ba-

gaimana ia dengan berani menghadapi para politisi pembohong itu: "'Kebenaran negara' tentang perang di Bangladesh, misalnya, adalah bahwa Angkatan Bersenjata Pakistan tidak melakukan tindak kekejaman di daerah yang pada saat itu disebut Sayap Timur." Tetapi Rusdhie tidak merinci lebih jauh bahwa pernyataan tersebut adalah "kebenaran negara" Pakistan; bukannya "kebenaran negara" bagi pemerintah India dan Bangladesh yang telah mempublikasikan kekejaman tentara Pakistan dengan lengkap. Bagaimana mungkin Rushdie menganggap penulis sebagai sosok yang begitu spesial, dengan menunjukkan "kebohongan fakta-fakta resmi", apabila yang ia lakukan semata-mata mempertentangkan "kebenaran Negara" yang satu dengan "kebenaran Negara" yang lain?[21]

Pertentangan antara "penyair" generik dan "politisi" generik yang diajukan Rushdie (259) merefleksikan pandangan politik yang sinis dan pandangan yang luar biasa miskin tentang kesenian. Ia tidak mampu memberi kredit terhadap aktifitas politik apapun. Pada akhir *MC*, kegagalan proyek nasional India menjadi kegagalan segala macam bentuk aktifitas politik. Politik memaksa orang keluar dari kehidupan pribadi mereka, di mana mereka bisa berkhayal tentang mimpi-mimpinya dengan leluasa, dan masuk ke dalam tirani massa. Saleem berkata pada akhirnya, "Saya sampai pada suatu kesimpulan bahwa *privacy*, kehidupan terpencil masing-masing orang, lebih menyenangkan ketimbang aktifitas makrokosmis yang berlebihan ini" (518). Pada kalimat terakhir buku ini, Saleem mengeluhkan bahwa orang-orang India harus "meninggalkan *privacy* dan terhisap dalam pusaran-pusaran masal yang memusnahkan." (552). Rushdie menggunakan tiga simbol untuk mengekspresikan tempat-tempat pribadi yang nyaman bagi Saleem: ruang rahasia di bawah tanah di mana ibunya, Mumtaz, dan Nadir Khan (suami pertama ibunya) menghabiskan waktu mereka, keranjang cucian tempat Saleem sering bersembunyi pada masa kecilnya, dan menara jam tua dari mana ia bisa melihat kehidupan publik India tanpa harus terlibat di dalamnya. Ketika Rushdie menganggap "kekuasaan" sebagai musuh, dan seluruh masyarakat tampak jenuh dengan kekuasaan tersebut, dengan sendirinya ia hanya akan menemukan kedamaian dalam isolasi, di luar masyarakat sama sekali. Jika hal yang massal itu "memusnahkan", untuk benar-benar hidup orang harus lepas dari masyarakat.

Menjelang akhir novel, Saleem mengalami transformasi dari seseorang yang berperan dalam sejarah dunia ke pribadi yang biasa-biasa saja. Ia tidak lagi secara magis terdiri dari suatu bangsa ataupun mengandung peristiwa-peristiwa sejarah nasional di dalam dirinya, tidak juga ia berharap untuk memiliki keajaiban-keajaiban itu kembali:

> "Mengapa, sendirian di tengah-tengah lebih-darilimaratus-juta, saya harus menanggung beban sejarah?... Saya tidak ingin menjadi apa-apa kecuali saya sendiri ...ketika segala sesuatu yang keluar dari diri saya hampir berakhir; ketika retak-retak ini semakin melebar ke dalam — saya bisa mendengar dan merasakan sobekan merobek serpih — saya menjadi makin kurus, hampir tidak tampak; tidak banyak yang tersisa dari saya, dan segera segalanya akan musnah. Enam ratus juta serbuk debu, seluruhnya transparan, tidak terlihat seperti gelas..." (457-458)

Saleem mulai menjabarkan dirinya bukan lagi sebagai India, tetapi seperti salah satu dari sekian ratus juta orang India. Tetapi sebelumnya ia mendefinisikan setiap orang India sebagai makhluk yang berisi seluruh dunia:

> "Siapakah apakah saya? Jawaban saya: saya adalah jumlah total segala-galanya yang ada sebelum saya, semua yang orang lihat telah saya lakukan, segala yang telah mengenai saya ... Saya bukan pengecualian dalam

soalan ini; setiap "saya", setiap satu dari sekarang enam-ratus-juta-plus kita, mengandung massa yang sama." (456-458)

Di tempat di mana keberadaan Saleem begitu menentukan, *MC* meninggalkan pembacanya dengan India sebagai koleksi acak 600 juta orang. Pada kalimat terakhir sepanjang halaman buku, Saleem mendeskripsikan, dengan gaya kesadaran berarus surealistik, kehancurannya di tengah-tengah "massa yang berguguran" sambil saling tarik dan dorong dengan segala cara, "massa dengan banyak kepala di jalan-jalan ... kita akan bergerak ke selatan selatan selatan menuju ke pusat kerumunan yang penuh huru-hara ... kerumunan, kerumunan yang padat, kerumunan tanpa batas, tumbuh hingga memenuhi dunia ... kita akan meninggalkan taxi kita dan mimpi-mimpi supir taxi itu, di kaki kita yang berada di antara kerumunan berdesakan ... saya sendirian di tengah-tengah lautan angka, angka-angka berbaris satu dua tiga, saya dihantam dari kiri dan kanan sementara sobekan yang merobek serpih mencapai klimaksnya, dan tubuhku menjerit ..." (551) Adegan final ini menggambarkan seseorang yang menghadapi massa tak bernama, sendirian di tengah-tengah 600 juta orang India. Tidak ada agen kolektif di antara si manusia dan massa misterius tak bernama yang keberadaanya ditentukan hanya dengan angka-angka hasil sensus. Inilah perspektif paradigmatis individualis. Gagasan bahwa setiap orang mengandung sekian banyak hal semata-mata memperkuat perspektif tersebut dan menunjukkan kegagalan memperhitungkan agen-agen kolektif tertentu yang menjembatani orang perseorangan dengan totalitas. Apakah sebegitu nyamannya bagi seorang individualis untuk sepenuhnya sendiri dan membayangkan diri sendiri mengandung seluruh dunia? Dan apakah tidak mengerikan berada di dunia luar di mana sekumpulan manusia tampak seperti massa tak bernama dan tak berwajah?

Rushdie memiliki pandangan yang begitu idiosinkratik terhadap realita sehingga tampaknya ia tidak perlu repot-repot "memborgolkan" ceritanya pada sejarah India. Ia sendiri tampak bimbang dan Saleem pun bertanya: "Apakah saya sudah bergerak terlalu jauh, dalam hasrat yang menggebu-gebu untuk menemukan makna, sehingga saya siap untuk memutarbalikkan segalanya — untuk menulis kembali seluruh sejarah masa-masa yang aku lewati sekedar untuk meletakkan saya sendiri dalam peran sentral? Hari ini dalam kebingunganku, aku tidak bisa menilai. Aku harus meninggalkannya pada orang lain." (198)

Usaha Rushdie menangkap kembali berbagai fragmen kehidupan "nasional" terlihat lebih sebagai pengabaian keberadaan perjuangan strategis dari hari ke hari, perlawanan kolektif, dan sumber kekuasaan alternatif, daripada sebentuk keprihatinan terhadap "tekad yang dibutuhkan dan yang disesali dalam membangun bangsa."[22] Sebaik mungkin ia mencoba menggambarkan praktek korupsi penguasa elit, ia tidak bisa membayangkan subjek politik alternatif kecuali penyair individual. "Massa" digambarkan berkompromi dalam penindasan terhadap mereka atau kacau-balau dalam perlawanan. Argumen Rushdie bahwa pandangan seseorang itu fragmentaris tidak membebaskan seorang narator dari tanggung jawabnya untuk memilih fragmen yang mana yang akan ditulis. Sejarah siapa yang ingin dia hidupkan kembali? Seperti yang ditulis Aijaz Ahmad, dalam komentarnya tentang cara Rushdie memandang "serpihan" dalam salah satu novelnya, *Shame:* jika kita tidak memilih "serpihan" realita kita sendiri, "serpihan" tersebut kemudian akan dipilihkan untuk kita oleh asal kelas kita, pekerjaan kita, lingkaran pertemanan dan keinginan kita, cara kita menghabiskan waktu senggang, kecenderungan kita dalam bersastra, afiliasi politik kita — atau tidak semuanya. Tidak ada "serpihan" yang netral, bahkan tidak bisa juga tidak mengetahuinya.[23]

Perjalanan kilat Saleem ke seluruh India hanya menghasilkan luncuran yang hebat menuju solipsisme.[24] Dalam dunia semacam itu, tidak ada perbedaan antara ilusi dan realitas. *MC* dalam hal ini memiliki banyak kesamaan dengan tulisan perjalanan turisme di mana naratornya, merasa terasing dari masyarakat-masyarakat yang tampaknya aneh dan eksotis sepanjang perjalanannya, sampai pada kesimpulan bahwa perjalanannya keluar sebenarnya adalah perjalanan ke dalam. Beberapa post strukturalis (cf. Wilson) mungkin melihat leburnya makna interpersonal semacam ini "menyenangkan" karena satu-satunya alternatif yang mereka tangkap adalah musuh bayangan berbentuk pengetahuan objektif yang sempurna, total dan komplit. Ada tingkatan kelengkapan dan ketepatan yang berbeda-beda dalam memahami realita dan pernyataan sepele tentang realitas sebagai ilusi hanyalah permakluman yang buruk untuk tidak bersinggungan dengan kompleksitas serupa ini. Rushdie ingin "menelan dunia", ini dinyatakan berulangkali seperti refrain dalam *MC*, tetapi ia pada akhirnya ia menemukan lidahnya sendiri tersangkut di tenggorokannya.

Lukacs pernah mengamati bahwa penulis-penulis novel historis pada zamannya terbelah antara "keinginan untuk bergantung pada fakta" dan konsepsi kreasi artistik yang "semurninya subjektif". Ia mengutip komentar Alfred Doblin: "Novel-novel zaman sekarang, tidak saja historis, tetapi juga berhadapan dengan dua aliran — satu berasal dari dongeng dan lainnya berasal dari laporan."[25] Bisa dikatakan bahwa *MC* merupakan kombinasi dongeng dan laporan, terus menerus melompat dari satu tonggak ke tonggak lain tanpa menemukan jalan tengah. Penemuan artistik Rushdie tidak melengkapi maupun memperjelas fakta-fakta sejarah; kreativitasnya melaju sesukanya sendiri dan hanya memperhatikan fakta-fakta historis sepanjang diperlukan demi susunan kronologis cerita dan bahan parodi. Pembaca menghadapi sejumlah fakta yang didapat dari koran tentang politik India dan di atas semua itu dikaranglah sebuah cerita yang mengikuti patokan umum dongeng: tukang sihir jahat, kelakuan gaib, takhyul ... Akhirnya dongeng tersebut hanya bisa berbicara tentang keabadian dan tidak mampu masuk dalam hubungan dialogis dengan fakta-fakta sejarah. Rushdie terus menerus menyerukan aspek-aspek "kondisi manusia" yang tampak kekal —misalnya, "pertentangan abadi antara yang di dalam dan di luar" (283) — yang sebenarnya memiliki tempat terbatas dalam novel yang bermaksud menyejarah.

Gaya penggabungan dua genre tersebut tidak akan terlalu mengganggu seandainya Rushdie tidak sekaligus menyatakan, di luar maupun di dalam teks, bahwa novel merepresentasikan suatu kebenaran sejarah yang relevan dengan perjuangan politik. Pendapat Rushdie inilah yang ingin saya perdebatkan. Pertanyaan apakah gaya realisme magis dalam bentuk dan pemakaiannya sendiri tidak tepat bukan isyu yang akan dibicarakan di sini.

Midnight's Children seakan-akan bercerita tentang suatu bangsa. Ternyata novel ini lebih banyak berkutat dengan perspektif individualis tentang politik dan kenyataan, peremehan terhadap nasionalisme sebagai suatu gerakan karena sifatnya yang menghancurkan individualitas, dan evakuasi kondisi-kondisi historis dan agen-agen nasionalisme. Rushdie memulai menulis sejarah bangsanya melalui otobiografi seorang laki-laki yang hidup soliter. Di tengah jalan bangsa itu kehilangan karakternya sebagai entitas kolektif, interpersonal dan sosial dan kemudian tercerai-berai di antara loncatan-loncatan dongeng dan reportase dangkal yang terseret-seret.

Pramoedya: imajinasi keadilan dan modernitas

Kuartet Pramoedya bisa membantu kita mengingat apa yang dilupakan Rushdie dan membawa kita pada kenyataaan yang sama

sekali diabaikan dalam *MC.* Tetralogi ini ditulis dengan narator fiktif sebagai orang pertama yang menceritakan kembali perjalanan hidupnya sendiri. Secara formal, strategi ini mirip dengan strategi naratif yang digunakan Rushdie. Tetapi narator Pramoedya, Minke, tidak menginterupsi ceritanya dengan renungan-renungan tentang ketidakjelasan kenyataan dan nasib. Rangkaian cerita dalam tetralogi ini disajikan dengan jujur kepada pembaca lewat ingatan-ingatan subjektif, tidak ada keinginan untuk menunjukkan pengetahuan objektif yang sempurna tentang masa lalu. Namun Minke begitu percaya diri bahwa ia setia pada pengalamannya sendiri dan oleh karena itu tidak dihantui keinginan menunjukkan kemungkinan kurangnya objektifitas. Pada halaman pertama buku kesatu, Minke menuliskan bagaimana ia mengumpulkan catatan-catatan untuk bukunya:

> Tigabelas tahun kemudian catatan pendek ini kubacai dan kupelajari kembali, kupadu dengan impian, khayal. Memang menjadi lain dari aslinya. Tak kepalang tanggung. Dan begini kemudian jadinya.[26]

Belakangan, di buku kedua, ketika Minke lagi-lagi mengungkapkan prosedur naratifnya, ia tidak berpanjang-panjang mengurai:

> Demi urutan cerita ini baiklah kususunkan kembali rangkaian tulisan dan suara-suara yang tertangkap olehku dalam hubungan dengan kisah-hidupku ini. Beberapa bahan daripadanya memang berasal dari tahun-tahun kemudian, tetapi tak mengapalah.[27]

Betapa berbedanya cara Minke bercerita dengan kecenderungan melantur narator Rushdie! Kehadiran Saleem yang sangat dominan memungkinkan Rushdie untuk mendorong cerita tentang bangsa India ke persoalan psikologis individual. Minke, sebaliknya, tidak punya kebiasaan menginterupsi ceritanya sendiri untuk mengaburkan peristiwa-peristiwa atau memberikan rekapitulasi ringkasan peristiwa-peristiwa sebelumnya seperti yang dilakukan Saleem. Minke menulis naratif linear yang bergerak secara kronologis. Metode semacam ini tentunya akan tampak lebih menarik bagi Padma dalam *MC,* kekasih Saleem dengan kesederhanaan cara berpikirnya selalu menginginkan narasi dan objek yang tegas dan jelas apa maunya. (72) Rushdie mungkin menganggap naratif linear sebagai strategi yang kurang canggih bagi seorang penulis jika diperhatikan cara Saleem mengabaikan saran-saran Padma dan memperolokkannya sebagai "what-happened-nextism." (38-39)[28]

Di sisi lain, Pramoedya menulis dengan waktu yang berurutan untuk memberi pembaca kepekaan terhadap perasaan tokoh utama yang hidup dari peristiwa satu ke peristiwa lainnya. Minke sering mengatakan bahwa ia tidak pasti apa yang akan terjadi selanjutnya. Menariknya ia toh bersedia bertahan di tengah ketidakpastian ini dan sesungguhnya ia menikmati hal ini dalam prosesnya. Pandangan Minke diungkapkan pada halaman pertama buku kesatu pada saat ia mengakui bahwa ia menuliskan catatan-catatannya sewaktu ia "tidak tahu apa yang akan terjadi":

> Hari depan yang selalu menggoda! Mysteri! setiap pribadi akan datang padanya — mau-tak-mau, dengan seluruh jiwa dan raganya. Dan terlalu sering ia ternyata maharaja zalim. Juga akhirnya aku datang padanya bakalnya. Adakah dia dewa pemurah atau jahil, itulah memang urusan dia: manusia terlalu sering bertepuk hanya sebelah tangan ...(*BM*, 1)

Rushdie menulis dengan metafor "mengacarkan sejarah"; setiap bab di dalam novelnya dianggap sebotol acar India *(chutney)* — seluruhnya ada 30 botol sesuai dengan usia India sewaktu buku ini ditulis — yang akan diletakkan di rak untuk konsumsi generasi berikutnya. (548) Saleem menulis seakan-akan sejarah itu adalah kumpulan fakta yang sudah

tetap dan beku, tanpa kerumitan intelektual. Apa yang dia sebut "what-happens-nextism" harus disuplemen dengan pergantian terus menerus antara masa kini dan masa lalu narator untuk menciptakan suatu ketertarikan intelektual: pergantian serupa ini memungkinkan perenungan yang menjemukan tentang waktu, kebenaran dan kenangan masa lalu. Gaya Rushdie yang melantur tentang pemimpinya India dan hubungannya dengan kenyataan tentunya melengkapi cerita ala dongeng magis macam *MC*, tetapi baik penyimpangan cerita maupun cerita utama telah bersikap tidak adil terhadap subjektifitas aktor-aktor sejarah India. Sejarah bagi Rushdie, seperti yang dicatat oleh Aijaz Ahmad, "tidak terbuka untuk perubahan, hanya untuk penceritaan kembali."[29] Yang paling parah, Rushdie beberapa kali menggunakan kata "takdir", sebuah kata yang asing bagi Pramoedya.

Saleem didorong dan ditarik melalui peristiwa-peristiwa bersejarah seperti wayang. Ia jarang membuat keputusan dan sering muncul sebagai objek sebuah kalimat. Tetapi Minke bukan subjek yang pasif. Pertumbuhan pribadinya sebagai manusia dalam banyak hal menggambarkan semakin kuatnya keyakinan dia atas jalan hidup yang dipilihnya. Dalam hal ini ia belajar banyak dari karakter Nyai Ontosoroh yang kemalangan-kemalangan dalam kehidupannya telah memaksanya untuk menjadi individu yang kuat. Ketika ia mengetahui kematian istrinya, Annelies, di Holland, respon Minke yang pertama adalah berdoa. Nyai sebaliknya bersikeras untuk melakukan tindakan tegas:

> "Tidak, Nak, ini perbuatan manusia. Direncanakan oleh otak manusia, oleh hati manusia yang degil. Pada manusia kita harus hadapkan kata-kata kita. Tuhan tidak pernah berpihak pada yang kalah." (*ASB*, 36)

Pramoedya menggunakan perkembangan subjektif Minke sebagai pedoman utama perkembangan alur cerita dalam tetralogi ini. Tetapi Minke digambarkan begitu rendah hati sehingga ia bahkan tidak pernah bisa menerangkan namanya sendiri:

> ORANG MEMANGGIL AKU: MINKE.
> Namaku sendiri ...... Sementara ini tak perlu kusebutkan. Bukan karena gila misteri. Telah aku timbang: belum perlu benar tampilkan diri dihadapan mata oranglain. (*BM*, 1)

Orang bisa membandingkannya dengan daftar nama yang dimiliki Saleem: Snotnose (hidung beringus), Stainface (muka belang), Baldy (si botak), dsb. Nama Minke — pembaca mengetahuinya belakangan — sangat signifikan dan berubah-ubah signifikansinya sepanjang jalan hidupnya. Justru karena identitasnya berubah-ubah, Minke tidak dapat menjadikannya sesuatu yang utuh bulat di luar alur cerita; karena identitas itu ditentukan secara sosial, ia tidak bisa didefinisikan diluar interaksi-interaksinya dengan orang lain. Diceritakan bahwa nama Minke didapat dari guru Belandanya di sekolah. Untuk beberapa waktu Minke tidak mengetahui arti nama tersebut dan belakangan baru ia sadar bahwa kata yang dimaksud oleh gurunya adalah "monkey". Nama ini bermuatan makna yang kaya. Bagi kolonialis, seluruh pribumi berstatus sebagai monyet, dan Minke, sebagai "monkey" merupakan suatu cap untuk identitas pribumi, yang menyimbolkan penghinaan dan kepemilikan. Tetapi kenyataan bahwa Minke tidak menyadari cap tersebut ("monkey" disalahartikan sebagai "Minke") menunjukkan otonomi subjek kolonial dari kontrol kolonialis bagaimanapun sederhana dan tidak disengajanya tindakan penerjemahan ini.[30] Yang lebih menarik lagi, Minke tidak pernah berusaha untuk mengganti namanya. Ia menyebutkan bahwa salah satu temannya, Robert Jan Dapperste, diberi julukan "Yang paling pengecut" dan karena ia terus-menerus dipanggil seperti itu lama-kelamaan ia merasa memang seorang pengecut. Akhirnya ia mengganti namanya dengan nama pribumi, Panji Darman, dan

setelah itu ia merasa lebih percaya diri. Tetapi Minke tidak mempedulikan arti namanya: "What is in a name? Apa arti sebuah nama? Orang memanggil aku Minke. Boleh jadi memang suatu salah ucap dari monkey. Tapi itulah nama. Dia akan tetap membikin aku menyahut bila dipanggil." (*ASB*, 18) Di sini Pramoedya memperlihatkan dua tanggapan terhadap cap yang diberikan kolonial dan memperlakukan keduanya sama benarnya: pertama, menolak nama tersebut dan mengambil nama penduduk asli (seperti apa yang dilakukan oleh orang Afro-Amerika dengan mengambil nama asli Afrika), atau mendesakkan keutuhan pribadi seseorang di atas label bernama. Perlu dicatat di sini bahwa Malcolm Little tidak melakukan kedua-duanya; ia mengganti nama keluarganya menjadi "X" untuk mengaburkan identitasnya, bukan orang Afrika maupun Barat. Dalam kasus Minke, dipertahankannya nama Minke secara bersamaan menunjukkan tidak terhapuskannya jejak kolonialisme dan upaya subjek kolonial memaknakan nama tersebut; ia sekaligus orang Barat dan pribumi.

Kebimbangan Minke tentang identitas pribadinya, dalam ruang antara modernitas dan tradisi, antara Eropa dan Jawa, menjadi bahan cerita utama pada 2 buku pertama tetralogi ini. Pramoedya menanggapi permasalahan ini, dalam penggambarannya tentang pikiran Minke yang berubah-ubah, dengan ketelitian dan ketekunan sastrawan *cum* sejarawan. Jika Saleem beranjak dari perannya sebagai orang publik ke peran sebagai individu yang menyendiri, lintasan perjalanan Minke berlawanan sepenuhnya. Awalnya, sebagai seorang pelajar di buku pertama, ia adalah model pribadi yang menyendiri, memutuskan hubungan dengan keluarganya dan hanya berpikir tentang karir pribadinya saja. Sebagai salah satu dari sejumlah kecil pelajar pribumi di sekolahnya ia cukup puas dengan peran yang dilekatkan padanya: Belanda berkulit coklat. Ia percaya pada sosok kekuatan kolonial yang ditampilkan secara sepihak unggul dalam soal kebijaksanaan dan kebebasan. Salah satu bentuk keranjingannya pada apa pun yang berbau Eropa, Minke menulis buku harian, suatu aktifitas pribadi yang jarang dilakukan oleh orang Jawa. Ketika ia terpaksa harus meninggalkan sekolahnya untuk menghadiri upacara tradisional pengangkatan ayahnya sebagai bupati, kakak laki-lakinya menggeledah barang-barang pribadinya, menemukan buku harian Minke kemudian membacanya. Minke menjadi sangat marah oleh pelanggaran *privacy* itu sementara kakaknya tidak melihat sesuatu yang salah dalam tindakannya.

Pendidikan Eropa, di luar kota kelahirannya, memang mengakibatkan putusnya kelangsungan tradisi keluarga dalam kehidupan Minke. Tetapi itu tidak membuat Minke sepenuhnya memiliki identitas alternatif. Setinggi apapun ia terangkat oleh pendidikannya, ia tetap seorang pribumi, tetap warga negara kelas dua. Status Minke yang berada di antara dua dunia ini menentukan pola perhubungannya dengan tokoh-tokoh lain di dalam cerita. Agaknya tidak terlalu aneh ketika kemudian ia berkenalan dengan keluarga Nyai Ontosoroh dan menjadi betah tinggal di rumah keluarga ini. Nyai Ontosoroh, gundik pengusaha Belanda yang kemudian menjadi matriark dalam keluarganya, pengelola perusahaan pertanian besar yang sukses, memperoleh status liminal ganda: pertama, karena hubungannya dengan Herman Mellema; kedua, karena ia melaksanakan pekerjaan yang umumnya dilakukan oleh kaum lelaki. Menarik sekali cara Pramoedya menghadirkan karakter-karakter yang marjinal dalam tradisi budaya arus utama pada saat itu. Tampaknya ia ingin menunjukkan bibit-bibit radikal yang merangsang tumbuhnya gerakan nasionalisme di Indonesia.

Sampai pertengahan buku pertama, *Bumi Manusia,* petualangan Minke masih terbatas pada ruang-ruang pribadi di seputaran sekolahnya dan di areal Boerderij Buitenzorg. Hubungan Minke dan keluarga Nyai makin erat dengan

tinggalnya Minke di rumah tersebut dan kemudian hubungan cintanya dengan Annelies. Ia tidak berhubungan dengan buruh-buruh maupun petani di perusahaan Nyai ini dan hanya mampu mengamati mereka dari balik jendela kamarnya. Boleh dikatakan bahwa hari-harinya masih kental dengan persoalan-persoalan yang mempertanyakan eksistensinya sebagai sosok yang marjinal, bentuk hubungan yang tidak lazim antara seorang priyayi Jawa berpendidikan Belanda dengan keluarga nyai-nyai. Jalan menuju ke dunia luar mulai terbuka pada saat keluarga ayah Annelies dari Negeri Belanda menuntut hak perwalian atas Annelies tanpa mempertimbangkan status Annelies sebagai anak Nyai Ontosoroh dan istri Minke. Atas desakan Nyai, Minke mulai menulis secara teratur tentang kasus yang menimpanya ini di koran Belanda lokal. Berangkat dari permasalahan pribadi Minke menjadi wartawan dan memakai pendidikan Eropanya untuk melawan ketimpangan hukum-hukum kolonial yang diskriminatif, tetapi demi apa yang Minke percayai sebagai prinsip-prinsip dasar Eropa: keadilan dan kesetaraan. Kasus gugatan Nyai Ontosoroh dan Minke terhadap pengadilan kolonial ini menjadi berita yang menggegerkan walaupun rumah tangga Nyai ini sebelumnya diasingkan oleh masyarakat akibat tidak lazimnya kehidupan yang ada di rumah tersebut: kematian misterius Herman Mellema di rumah bordil, hubungan kumpul kebo Minke dan Annelies, posisi Nyai sebagai pemilik perkebunan yang berhasil. Menarik diperhatikan bahwa kemudian banyak orang, baik yang pribumi maupun yang bukan pribumi, menunjukkan rasa tidak puas terhadap keputusan akhir pengadilan yang memberikan hak perwalian terhadap Annelies kepada saudara yang tidak pernah dilihatnya itu. Pertarungan dengan negara kolonial, apapun bentuknya, sering membuat orang banyak bersimpati kemudian mendukungnya.

Panji Darman, teman Minke yang diminta Nyai untuk mengawasi Annelies dalam perjalanannya ke Negeri Belanda, melaporkan dalam surat tentang prosesi di pelabuhan yang dikawal militer Hindia Belanda:



Yos Suprapto

> Sebelum naik ke atas kapal, keretaku menunggu di pinggir jalan, menunggu kereta yang akan membawa Mevrouw Annelies. Beberapa orang kulihat sedang menunggu di pinggir jalan juga untuk melihat Mevrouw lewat. Rupa-rupanya berita koran tentang peristiwa ini telah menyebar dari mulut ke mulut sampai ke kampung-kampung. Memang banyak orang memerlukan meng-

ucapkan simpati, dengan berdiri berjam-jam di pinggir jalan ... Makin mendekati Tanjung Perak, ternyata makin banyak orang menunggu di pinggir jalan. Kini mereka bukan hanya melempari [maresose] dengan batu, juga berteriak-teriak: Kapir! Kapir! Perampas! Kira-kira lima ratus meter dari daerah pelabuhan, di sebuah jalan yang diapit hutan bakau-bakau serombongan gerobak orang Madura sengaja menolak memberikan jalan ...(*ASB*, 19-21)

Perjalanan Minke belum berakhir dengan berangkatnya Annelies ke Negeri Belanda. Ia menjadi sosok publik karena kegiatan jurnalistiknya yang berawal dari tragedi dalam hidup pribadinya. Publik bagi Minke, kemudian, terpusat di sekitar publik pembaca yang nantinya melebar sampai ke budaya lisan. Pramoedya menuliskan suatu proses historis yang aktual di mana pers menjadi kekuatan yang luar biasa dalam kehidupan budaya di Hindia Belanda menjelang abad ke-20. Memerangi Belanda dalam konteks yang baru ini bukan berarti mobilisasi kekuatan militer (seperti yang terjadi pada Perang Jawa, 1825-1830) tetapi mobilisasi opini publik. Konsep penting yang dipakai untuk memobilisasi opini publik sebenarnya adalah prinsip-prinsip yang diyakini oleh para kolonialis sendiri: keadilan dan persamaan hak. Minke, lepas dari kehidupan pribadinya, belajar bagaimana berperang dengan cara ini, melalui ujaran yang tercetak dan dengan senjata keadilan dan kesetaraan. Kalimat terakhir dalam *Bumi Manusia* yang diucapkan oleh Nyai kepada Minke menjadi pedoman langkah Minke ke buku-buku selanjutnya, "Kita telah melawan, Nak, Nyo, sebaik-baiknya, sehormat-hormatnya."

Dalam perjuangannya menyelamatkan istrinya dari pengasingan, Minke didorong untuk menjelajahi identitas yang baru di antara tambatan-tambatan kokoh ideologi kolonial Belanda dan adat Jawa. Ia harus memikirkan kombinasi baru dari elemen-elemen yang terkandung di dalam kedua sisi. Di awal perkembangan individualnya, Minke masih sangat condong ke sisi Belanda, berharap, dengan sendirinya, diperlakukan sejajar dengan orang Belanda, berdasarkan prinsip-prinsip hukum mereka sendiri. Ia menjadi tersinggung di permulaan buku kedua ketika seorang teman Eropa, Jean Marais, menyarankan ia menulis dalam bahasa Melayu supaya ia bisa berkomunikasi langsung dengan publik yang lebih luas. Minke meledak dalam kegeramannya seakan-akan seseorang telah menuntutnya melepaskan jabatan yang begitu penting. Ia sudah bekerja keras untuk mencapai status yang cukup tinggi di dalam masyarakat kolonial kala itu dan percaya bahwa kalau ia memakai bahasa Melayu itu merupakan suatu langkah mundur. Perjalanannya ke ruang-ruang publik yang lain mengubah pendirian ini. Ia mengunjungi pabrik gula di Sidoarjo, mengetahui penindasan yang dilakukan oleh pengelola pabrik gula tersebut; ia tinggal dengan keluarga petani untuk beberapa malam dan belajar tentang perampasan tanah dan ketahanan dan perlawanan penduduk desa terhadap tindakan penguasa kolonial yang sewenang-wenang.

Sebagian besar isi buku kedua, ***Anak Semua Bangsa,*** adalah percakapan; Minke berbicara dengan banyak orang baru dan juga mendengarkan apa saja, berusaha memahami apa yang ia dengarkan. Jepang baru saja meraih tempat terhormat sebagai salah satu kekuatan dunia melalui industri dan penaklukan dan warganegara Jepang memperoleh persamaan status legal dengan orang-orang Eropa di koloni-koloni Belanda. Minke mengagumi bangsa Jepang yang mampu menaikkan derajat dirinya dari segerombolan kuli dan pelacur menjadi satu-satunya bangsa Asia yang diakui setara dengan bangsa kulit putih. Namun, ia merisaukan bangsa Tiongkok yang tanahnya diserang dan dikuasai oleh Jepang: "Yang ada terasa olehku sekarang: Eropa mendapatkan kemuliaan dari menelan dunia, dan Jepang dari

menggerumiti Tiongkok. Betapa aneh kalau setiap kemuliaan dilahirkan di atas kesengsaraan yang lain. Dan betapa kacau diri di tengah kenyataan dunia, dalam tingkahan pendapat dan perasaan tak terumuskan." (*ASB*, 39) Minke dan Nyai Ontosoroh kemudian berteman dengan seorang nasionalis Tionghoa, Khouw Ah Soe, yang datang ke Indonesia untuk memobilisasi komunitas Tionghoa perantauan di Jawa. Ia kemudian dibunuh oleh mafia Tionghoa di Surabaya. Minke juga berbicara panjang lebar dengan Ter Haar, Belanda radikal, yang menceritakan kepadanya tentang sistem ekonomi kolonialisme dan kapitalisme, hal-hal yang belum pernah ia pikirkan sebelumnya: pengurasan kekayaan tanah Jawa oleh penguasa kolonial Belanda, kontrol pabrik gula terhadap negara dan media massa, dan sebagainya.

Rushdie, sebaliknya, tidak menjelajahi dilema subjek kolonial semacam ini, antara kebudayaan Eropa dan kebudayaan pribumi bagaimanapun pentingnya perkara ini bagi suatu pemikiran tentang gerakan nasionalis India seperti juga bagi gerakan yang sama di Indonesia. Hanya ada satu bagian dalam ***Midnight's Children*** yang berbicara tentang bentrokan kultural di masyarakat kolonial India: deskripsi Saleem tentang kakek dan neneknya. Kakek Saleem kembali ke tempat asalnya di Kashmir setelah menyelesaikan pendidikan dokternya di Jerman. Ia menjadi seorang yang atheis dan diberi tugas untuk merawat seorang perempuan Muslim konservatif yang menolak tubuhnya disentuh kecuali melalui sebuah lubang kecil di kain seprei yang digantungkan seperti tirai pembatas ruang. Kain seprei yang berlubang ini menjadi simbol penting dalam *MC* untuk menggambarkan pertemuan antara modernitas dan tradisi dan juga sebagai titik asal dari mana Saleem melacak kelahirannya. Ilmuwan moderen yang tidak percaya pada Tuhan mengawini wanita tradisional yang sangat religius. Cara Rushdie memanipulasi bahasa simbolik pada bagian ini benar-benar cerdik, seperti juga yang ditunjukkan di seluruh cerita dalam buku ini. Kain seprei berlubang ini dipakai untuk malam pertama pasangan tersebut, ternodai darah keperawanan si nenek, lubang kecil itu melambangkan penetrasi, pemandangan yang terbelah-belah tentang dunia, dan seterusnya. Akan tetapi, penjelasan apa yang bisa didapat berkenaan dengan pemikiran orang-orang India pada saat itu lewat permainan simbolisme dan citra yang saling berhubungan ini? Hampir tidak ada. Debat yang hebat dan berkepanjangan antara tokoh-tokoh nasionalis India tentang tradisi dan modernitas, keragaman kombinasi yang dibayangkan dan disodorkan, pertentangan dan kesepakatan yang dihasilkan perdebatan ini, tidak terjabarkan dengan baik dalam novel ini. Benar belaka bahwa gerakan nasional India merupakan "perkawinan" antara tradisi dan modernitas, tetapi perkawinan macam apa yang terjadi?

Minke merupakan representasi dari salah satu penyelesaian dilema modernitas dan tradisi. Pramoedya mendeskripsikan tipe yang lain melalui karakter Jacques Pangemanann. Ia adalah nemesis Minke dan bisa dibandingkan dengan Shiva pada *MC*, tetapi sekali lagi, persamaan ini di permukaan saja sifatnya. Pangemanann, sebagai Komisaris Polisi negara Hindia Belanda, diberi karakteristik sosiologis yang jelas dan kepribadiannya terbangun sempurna. Ia menjadi narator dalam buku keempat, ***Rumah Kaca***. Narasi Minke di tiga buku pertama ternyata sebagian adalah cerita Pangemanann sendiri (dikatakan dalam buku keempat). Ia menyita manuskrip Minke, menuliskan pengalamannya melacak Minke, dan kemudian tenggelam dalam penyesalan karena telah mensabotase gerakan nasionalis yang baru muncul. Akhirnya ia menyerahkan seluruh manuskrip Minke pada Nyai Ontosoroh yang kemudian menerbitkannya.

Pangemanann adalah seorang pribumi berpendidikan Eropa, seperti halnya Minke. Ia lahir di tengah keluarga Menado, dibesarkan oleh ahli kimia Jerman, dan dididik di Perancis. Ke-

timbang membayangkan utopia kemerdekaan nasional, di mana tidak akan ada rasisme, ketidakadilan dan eksploitasi ekonomi, ia membayangkan yang sebaliknya. Utopia Pangemanann mirip dengan *panopticon* Jeremy Bentham:[31] Hindia Belanda akan menjadi "rumah kaca"-nya di mana segala kegiatan orang-orangnya bisa dengan mudah dilihat, dimonitor dan diatur. Di sini Pramoedya menangkap dialektika Pencerahan; hasrat untuk mendapatkan kebebasan dan kesetaraan, di satu sisi (seperti direpresentasikan oleh Ter Haar, sosialis Belanda) dan nafsu untuk mendominasi dan mengontrol, di lain sisi.[32] Eropa bagi penduduk Hindia Belanda, hadir dalam dua bentuk kontradiktif ini, sebagai rejim canggih yang menjalankan represi, pemenjaraan, pengasingan, dan teror dan juga sebagai diskur sus tentang kebebasan dan kesetaraan. Yang terjajah sama bingungnya dengan filsuf-filsuf Eropa masa kini dalam menginterpretasikan keberadaan dua konsep yang lahir bersinggungan: prinsip hak asasi manusia dengan penggusuran dan pemusnahan massal. Minke, dalam perlawanannya terhadap rejim kolonial, bersekutu dengan sosialis Belanda, tentara Perancis yang dihantui trauma akibat keterlibatannya dalam penghancuran revolusi di Aceh, dan jurnalis Indo-Belanda. Perlawanan seperti ini dipelajari dari, bagian dari dan menyumbangkan kepada gerakan perlawanan internasional terhadap kapitalisme. Pada saat yang sama, Pangemanann juga memiliki sekutu-sekutu Eropanya sendiri dalam merekayasa kehidupan sosial atas nama kemajuan dan demi kesenangan berkuasa atas sesama manusia. Dialektika Pencerahan yang digambarkan oleh Pramoedya memiliki relevansi historis dan signifikansi kontemporer yang tidak main-main; ini tidak ada hubungannya sama sekali dengan pertentangan-pertentangan konyol yang disodorkan oleh Rushdie: baik vs jahat, optimisme vs pesimisme.

Minke dan Pangemanann masing-masing merepresentasikan perlawanan terhadap dan kolaborasi dengan kolonialisme tetapi perlu dicatat bagaimana Pramoedya menggambarkan interpenetrasi yang kompleks di antara kedua karakter ini. Pangemanann mengenal baik kepribumiannya maupun pendidikan Eropanya dalam diri Minke sehingga ia tidak bisa tidak berpikir bahwa ia sedang menyerang saudaranya sendiri. Ia terbelah antara kesetiaannya pada pekerjaannya dan kepekaannya sebagai orang yang terjajah. Dalam tumpukan kemuakannya terhadap perkerjaannya ia mulai mempertanyakan "sendi peradaban moderen Eropa":

> Kepada siapa harus mengadu? Dalam zamanku kekuatan menang adalah kekuatan kolonial. ... Aku sendiri alat kolonial. Guru-guru besar itu dengan indahnya menceritakan tentang pencerahan dunia manusia melalui Renaissance, Aufklaerung, tentang bangkitnya humanisme, pergeseran-pergeseran kelas yang dimulai dengan Revolusi Prancis dari feodal ke burjuasi, mereka menjajakan pemihakan pada progresivitas sejarah. Dan aku tenggelam dalam lumpur kolonial begini macam.(*RK*,46)[33]

Ia merasa seperti ia sedang bermain catur dengan Minke, dan ingin memenangkan pertandingan itu, namun ia menunjukkan respek terhadap Minke yang ia anggap sebagai "gurunya". Penyesalan membuatnya menulis buku harian, dan rasa solidaritasnya terhadap Minke yang belakangan membawanya pada keputusan untuk menyerahkan manuskrip Minke pada Nyai Ontosoroh.

Pahlawan soliter dan kembaranya melalui pemandangan sosiologis[34]

Perbedaan yang penting antara kedua buah novel ini bisa dilihat dari bagaimana mereka menyajikan "pahlawan soliter" dalam "pemandangan sosiologis". Pahlawan Rushdie, Saleem Sinai, menunjukkan kesatuan dengan jutaan orang India yang lain dan diberi sedikit karakteristik yang tepat: ia beragama Muslim dan

besar di kalangan borjuis baru India tetapi identifikasi religius dan kelasnya ini tidak berdampak apa-apa bagi kelangsungan cerita Saleem. Di bagian-bagian lain, ia bisa menjadi tak bernama; tak berbahasa ibu: ia bisa muncul di mana saja di seluruh penjuru anak benua itu tanpa usaha keras dan mampu berkomunikasi lewat telepati dengan anggota Midnight's Children Conference. Wilson mengamati bahwa Saleem sebagai "tokoh majemuk Hindu, Muslim dan Inggris, bebas dari sejarah."[35] Seperti tokoh-tokoh dalam novel Rushdie yang lain, *Shame,* Saleem "melayang di atas" sejarah kehidupannya sendiri.

Pahlawan Pramoedya memiliki identitas yang jelas. Lebih dari itu, identitas tokoh utama inilah yang menjadi penggerak alur cerita. Ia mempunyai bahasa ibu, aksen, pendidikan, tempat lahir, ras dan kelas tertentu. Implikasi dari aspek-aspek identitas ini dijabarkan dengan detil yang tegas dan jelas. Interaksi-interaksi yang Minke alami pada saat ia melalui berbagai "pemandangan sosiologis" baik yang ia lampaui batas-batas sosialnya maupun yang ia pertahankan dilukiskan dengan seksama, terutama dalam hal penggunaan bahasa. Referensi pada tiga bahasa utama dalam kehidupan masyarakat kolonial di Jawa pada awal abad ini: Belanda, Jawa dan Melayu yang mempengaruhi hirarki status sosial dan pola hubungan antar individu makin memperkaya penggambaran lingkaran-lingkaran sosiologis yang ikut membentuk keutuhan karakter tokoh utama.

Salah satu contoh terbaik deskripsi Pramoedya tentang lingkaran sosiologis yang ditemui Minke dalam perjalanan panjangnya adalah pertemuan Minke pertama kali dengan Nyai Ontosoroh. Perhatikan kepadatan pertimbangan yang muncul dalam waktu yang sesingkat itu:

> Dan aku ragu. Haruskah aku ulurkan tangan seperti pada wanita Eropa, atau aku hadapi dia seperti wanita Pribumi — jadi aku harus tidak peduli? Tapi dialah justru yang mengulurkan tangan. Aku terheran-heran dan kikuk menerima jabatannya. Ini bukan adat Pribumi; Eropa! Kalau begini caranya tentu aku akan mengulurkan tangan lebih dahulu.
>
> "Tamu Annelies juga tamuku," katanya dalam Belanda yang fasih. "Bagaimana aku harus panggil? Tuan? Sinyo? Tapi bukan Indo ..."
>
> "Bukan Indo..." apa aku harus panggil dia? Nyai atau Mevrouw? (*BM,* 16)

Pembaca karya Pramoedya dibiarkan terkesan oleh stratifikasi ras yang begitu rumit di zaman penjajahan, susunan yang hampir sama kompleksnya dengan sistem klasifikasi di koloni Belanda yang lain, Afrika Selatan. Persoalan rasialisme ini menjadi penting dibicarakan apabila orang akan mendiskusikan nasionalisme di Hindia Belanda. Karena bagaimana gerakan nasional merundingkan identitas nasional yang mampu mengatasi segregasi rasial sedalam itu dan bagaimana gerakan tersebut


Yos Suprapto

terbelah karena hal yang sama?

Perjalanan Minke di lingkaran-lingkaran sosial yang beragam jauh berbeda dengan perjalanan Saleem. Saleem dan keluarganya melalui daftar peristiwa penting dalam sejarah India — seperti yang biasa tertulis dalam buku-buku pelajaran sekolah — dari pembantaian Jallianwala Bagh di tahun 1919 sampai pada masa Darurat 1975, dengan efek yang begitu minim pada ideologi dan paham politik mereka. Tokoh-tokoh yang berperan dalam *MC* tampak seperti figur-figur iklan yang bisa dipindahkan dari satu peristiwa sejarah ke peristiwa lainnya dan memiliki subjektifitas pribadi yang sangat kecil, tanpa refleksi terhadap peristiwa-peristiwa yang mereka lewati. Berbagai transformasi pribadi Saleem dirancang dengan istilah-istilah yang kabur, dari pengusaha penipu ke komunis, ke individu yang menyendiri dan ingin lepas dari politik selamanya. Sifat dasarnya yang penyendiri dan supernatural tidak memungkinkan adanya suatu "pengembangan karakter".[36] Peristiwa-peristiwa penting yang dikutip pun tidak dideskripsikan dengan baik sehingga pembaca tidak belajar apa-apa dari novel ini tentang apa yang menjadi penyebab insiden-insiden itu ataupun apa dampaknya bagi orang-orang yang hidup pada masa itu.

Lokasi-lokasi sosiologis dalam *MC* didapatkan dari "pandangan turis" tentang India; hampir semua tokoh pendukung adalah tukang perahu yang senang mendongeng, tukang sulap, tukang ramal, pembawa kotak bergambar, pawang ular, dan sebagainya, tak satupun dari mereka ini merupakan kekuatan utama dalam pembentukan India sebagai bangsa maupun kelangsungan bangsa tersebut. Tidak ada disebutkan peran petani, buruh atau pengacara — tidak ada karakter representatif, aktor historis bangsa India. Dengan menghapuskan tokoh-tokoh semacam ini dan melupakan pengamatan terhadap perspektif mereka tentang bangsanya, Rushdie tentu saja dengan leluasa bisa menyebut India sebagai sebuah "mimpi".

Salah satu karakter yang paling politis dalam MC, dan juga di karya-karya Rushdie yang lain, adalah *chamcha*. Brennan telah menuliskan bahwa figur *chamcha,* penjilat dan kolaborator, merupakan tokoh-tokoh sentral dalam kreasi sastra Rushdie secara keseluruhan: "Diagnosa Rushdie tentang nasionalisme India membutuhkan pemaknaan *chamcha* yang luas dan komprehensif."[37] Figur inilah yang dipakai Rushdie untuk melambangkan orang-orang Asia Selatan yang telah mencetak ulang Kerajaan Inggris "dalam bentuk pribumi"; mereka adalah makelar perang yang baru, pengusaha serakah dan politisi penghasut rakyat.[38] Episode tentang Methwold Estate, di mana keluarga Saleem Sinai diharuskan untuk mempertahankan perlengkapan rumah tangga keluarga Methwold yang tinggal di area tersebut sebelumnya, adalah salah satu contoh konsep *chamcha*. Konsep ini dipakai berulang-ulang dalam bentuk satire dan parodi untuk menyerang pemimpin-pemimpin nasional yang baru. Bertahannya sekian banyak struktur, perilaku dan prasangka kolonial pada dasarnya merupakan fenomena nyata di negara-negara bekas jajahan dan parodi Rushdie terhadap fenomena tersebut bukanlah satu-satunya.[39] Tetapi tanpa adanya analisa mendalam tentang perubahan-perubahan tertentu yang justru terjadi setelah kemerdekaan diraih, parodi semacam ini hampir tidak ada bedanya dengan pandangan sinis kaum Tory dari Inggris yang beranggapan bahwa rakyat negara jajahan tidak mampu menjalankan negaranya sendiri. Dengan demikian tidak bisa pula dikatakan Rushdie telah memberikan "diagnosa [otentik] tentang nasionalisme India."

Pramoedya, sebaliknya, tidak berasyik-asyik dengan daftar peristiwa-peristiwa sejarah yang tersedia untuk menulis biografi bangsanya. Ia menciptakan peristiwa-peristiwa fiktif untuk mendukung pertumbuhan subjektifitas tokoh utamanya. Perkembangan logika berpikir sang tokoh yang beranjak dewasa dan

pembentukan kesadaran berpolitiknya mendorong gerakan alur cerita. Tokoh-tokoh pendukung tidak dipilih secara acak dari rombongan sirkus tetapi dari sejarah pergerakan nasional itu sendiri; mereka adalah tipe-tipe ideal yang mewakili kecenderungan tertentu pada masanya. Tokoh Minke sendiri bukan tidak mungkin mengacu pada Tirto Adhi Soerjo (1880-1918), wartawan pribumi yang mendirikan organisasi moderen pertama di Jawa. Khouw Ah Soe, utusan Angkatan Muda Tiongkok yang datang ke Hindia Belanda untuk mengorganisir kaum Tionghoa perantauan, ada berdasarkan pengalaman Gerakan Pembaruan di Cina pada tahun 1898. Orang Belanda radikal yang bercakap-cakap dengan Minke di atas kapal dalam perjalanannya ke Betawi, mengacu pada tokoh sosialis Belanda, Henk Sneevliet, yang mendirikan ISDV (Asosiasi Sosial Demokrat Hindia). Pramoedya memang bukan sejarawan profesional dan ia tidak pernah berpretensi untuk menulis sejarah. Tetapi, seperti yang ditunjukkan lewat biografi non-fiksi Tirto Adhi Soerjo, *Sang Pemula* (1985), ia melakukan riset yang mendalam tentang subjek yang akan dia tulis dan buku-bukunya pun kerap dipakai sebagai referensi baik oleh sejarawan, maupun oleh ilmuwan yang mempelajari Indonesia.[40]

Menarik dipertanyakan mengapa Pramoedya perlu menulis empat buku cerita yang berpusat pada kehidupan seseorang yang juga ia bicarakan dalam biografi non-fiksinya? Jelas bisa dilihat bahwa tujuan penulisan tetralogi ini berbeda dengan tujuan penulisan Sang Pemula. Di sini format novel menjadi penting: bentuk novel memungkinkan Pramoedya menyusun fakta, peristiwa dan karakter sejalan dengan perkembangan subjektifitas protagonis. Novel juga memungkinkan Pramoedya menciptakan tokoh-tokoh berkarakter kuat yang dihidupkan dengan beragam ujud emosi yang tak terdokumentasikan dalam buku-buku sejarah umumnya. Kisah tentang hubungan Minke dan Annelies, tentang keterikatan mereka pada satu sama lain yang dipisahkan oleh hukum-hukum rasis kolonial, memberikan kesempatan pada mereka yang tidak begitu tertarik pada sejarah politik untuk memahami catatan sejarah nasionalisme Indonesia. Drama percintaan, kesetiaan, kehilangan dan kepengecutan yang mewarnai kisah-kasih pasangan ini memberi warna "populer" pada novel "serius" Pramoedya sehingga tidak mengherankan apabila orang-orang yang tidak terbiasa membaca sastra tertarik untuk menekuni karya-karya Pramoedya.[41] Penerbit tetralogi Pramoedya yang juga teman sepengasingan di pulau Buru, Yusuf Ishak, mengatakan bahwa maksud penerbitan buku-buku ini adalah untuk meraih publik yang lebih luas termasuk generasi muda: "setelah ia [Pramoedya] melakukan penelitian tentang Tirto Adhi Soerjo sebelum penahanannya ia merasa bersalah jika ia tidak menuliskannya. Ia merasa bahwa Tirto belum diperlakukan secara adil dalam buku sejarah manapun. Ia memilih bentuk novel untuk meraih publik baca yang lebih luas."[42]

Ragam pengasingan

Kemiripan di permukaan antara novel Pramoedya dan novel Rushdie mencerminkan kemiripan pengalaman hidup kedua penulis ini. Dalam beberapa hal keduanya bisa dianggap orang-orang buangan. Rushdie sendiri sering menonjolkan tema pengasingan dalam berbagai novel dan esainya. Salah satu esainya menyatakan bahwa perpindahannya ke Inggris didasari harapan untuk pengembangan profesionalisme dan ia mengakui, "Inggris cukup memuaskan bagi saya."[43] Tidak ada yang salah dengan pilihan Rushdie untuk meninggalkan India kalau saja ia tidak menyamakan kondisinya dengan kondisi orang buangan: "Mungkin penulis dalam posisi saya, buangan atau emigran atau ekspatriat, dihantui semacam perasaan kehilangan, semacam hasrat untuk menuntut."[44] Kesantaian Rushdie dalam menyetarakan emigrasi sukarelanya dengan kondisi


Yos Suprapto

pembuangan sangat mengherankan. Sulit memahami bagaimana suatu pilihan pribadi bisa digabungkan dengan suasana terpaksa pengasingan politik. Kecuali setelah peristiwa penghujatan terhadap karya kontroversialnya *Satanic Verses,* Rushdie tanpa halangan berulangkali melakukan perjalanan ke India dan Pakistan; tak ada kekuasaan politik apapun yang memaksa dia untuk tinggal di Inggris.

Dibandingkan bentuk pengasingan yang dialami Pramoedya, kondisi Rushdie jelas jauh lebih baik. Setelah selama 4 tahun Pramoedya ditahan tanpa proses pengadilan, Pramoedya diasingkan ke pulau Buru yang terpencil selama 10 tahun bersama dengan ribuan tahanan politik Gerakan 30 September lainnya. Di dalam suasana pembuangan itulah, ia menyusun tetralogi *Bumi Manusia*.[45]

Yang kelihatannya tidak dimengerti Rushdie adalah orang-orang buangan umumnya tidak "dihantui perasaan kehilangan", mereka biasanya dicekam keinginan untuk berjuang mempertahankan hidupnya. Rushdie yang tenggelam dalam nostalgia tidak pernah menampilkan pergulatan semacam ini dalam tulisan-tulisannya. Tanggapannya terhadap "kehilangan pertautan pada masa lalu" berbentuk kepasrahan: "Apa yang harus diperbuat? Angkat bahu. Dan mengacarkan masa lalu dalam buku."[46] Semangat tulisan Pramoedya, sebaliknya, tidak lain dari berjuang. Apa yang diucapkan Nyai di akhir buku pertama: "Kita telah melawan, Nak, Nyo, sebaik-baiknya, sehormat-hormatnya," yang kemudian ditegaskan oleh Minke di akhir buku kedua: "Ya, Ma, kita sudah melawan, Ma, biarpun hanya dengan mulut" memperlihatkan posisi Pramoedya dalam konteks yang lebih luas. Penting juga diperhatikan bahwa kedua tokoh ini berjuang melawan pengasingan, pengasingan terhadap orang yang sangat mereka cintai, Annelies.

Kalau Rushdie larut dalam putaran-putaran dongeng gaib yang berakhir dengan leburnya perhubungan antarmanusia dan pengunduran diri ke ruang pribadi, Pramoedya mengembang penelitian sejarahnya menjadi suatu cerita panjang yang tidak saja memperdalam kepekaan kita terhadap pergerakan nasional kita tetapi juga mempertegas komitmen sosial kita.

Jakarta, 11 Juli 1995

Catatan

* Terima kasih pada John Roosa untuk kritik dan komentarnya terhadap tulisan ini.

** Seluruh kutipan berbahasa Inggris saya terjemahkan ke dalam Bahasa Indonesia; adapun kata, frasa atau kalimat yang lebih "berbicara" dalam bahasa aslinya, saya pertahankan untuk memudahkan pemahaman.

1. Timothy Brennan, "The National Longing for Form", dalam *Nation and Narration*, Homi Bhaba, ed., (London: Routledge, 1990), hal. 49. Dalam versinya yang lebih ekstrim Brennan menyatakan bahwa novel tidak sekedar "menyertai" terbentuknya bangsa-bangsa tetapi sebenarnya, menciptakan, atau membantu menciptakan, bangsa. Bangsa adalah "bangunan imajiner yang eksistensinya *bergantung* pada perangkat fiksi kultural di mana satra imajinatif memainkan peranan yang menentukan." (hal. 49) Argumentasi Brennan yang dengan mudahnya bergulir dari novel sebagai penyerta menjadi penentu keberadaan bangsa sudah melebih-lebihkan peranan novel. Masalahnya, tulisan Brennan tidak berhasil menyajikan fakta-fakta yang menunjukkan adanya suatu bangsa yang eksistensinya benar-benar ditentukan oleh novel belaka.
2. Salman Rushdie lahir di Bombay, India pada tahun 1947 dari keluarga saudagar berpendidikan Cambridge University, Inggris (Rushdie sendiri juga lulusan Cambridge). Sejak usia 14 tahun ia tinggal di Inggris sampai bukunya *Satanic Verses* yang menggemparkan dunia Islam pada tahun 1989 memaksa dia untuk tidak mempublikasikan domisilinya. Sebenarnya ia sudah dikenal sebagai pengarang yang berbakat di lingkaran-lingkaran metropolitan di Amerika dan Eropa baik lewat novel-novel awalnya, seperti *Grimus* (1975), *Midnight's Children* (1980), dan *Shame* (1984), maupun esai-esainya tentang permasalahan sastra dan sosial politik yang dimuat di berbagai media massa. Khususnya untuk *Midnight's Children* ia menerima penghargaan bergengsi Booker Prize pada tahun 1981.
3. *Bumi Manusia [BM]* (1980), *Anak Semua Bangsa [ASB]* (1980), *Jejak Langkah [JL]* (1985) dan *Rumah Kaca [RK]* (1988). Untuk alasan kemudahan, saya akan beberapa kali mengacu pada buku-buku ini dengan menyebutkan buku kesatu, kedua, ketiga dan keempat sesuai urutan penyebutan judul-judul di atas meskipun tetralogi tersebut tidak bernomor. Keempat novel ini narasinya terjalin secara kronologis sehingga saya, lagi-lagi demi kemudahan, akan mengacu ke seluruh seri sebagai novel tunggal. Untuk edisi bahasa indonesia tetralogi ini dipublikasikan oleh Hasta Mitra, Jakarta.
4. Benedict R. O'G. Anderson, *Imagined Communities* (London: Verso, 1983), hal. 30.
5. Seluruh penomoran halaman dalam tanda kurung mengacu pada buku *Midnight's Children* (New York: Penguin, 1991).
6. Wawancara dengan *Inside Indonesia* (Australia), Oktober 1989, hal. 30.
7. Gaya *magical realism* — untuk selanjutnya akan diterjemahkan "realisme magis" — awalnya digunakan oleh Gunter Grass dalam novelnya *The Tin Drum* dan penulis Amerika Latin, Gabriel Garcia Marquez, dalam *One Hundred Years of Solitude*, baru kemudian Rushdie mengikuti aliran ini. Gaya penulisan serupa ini menggabungkan elemen-elemen realistis dan supernatural dalam novel yang sama. Lihat Timothy Brennan, *Salman Rushdie and the Third World* (New York: St. Martin Press, 1989), atau Kathryn Hume, *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature* (New York and London: Methuen, 1984) untuk keterangan lebih lanjut.
8. Fredric Jameson, "Third World Literature in the Era of Multinational Capital," *Social Text*, Fall 1986.
9. Saya mengikuti posisi Aijaz Ahmad yang menolak kanonisasi Sastra Dunia Ketiga dalam hal nasionalisme, karena "segala hal yang dipertanyakan —mengenai pengaruh literer, ranah pengalaman, afiliasi politik pengarang, representasi klas sosial dan gender dalam teks, dan seterusnya — harus disubordinasikan di bawah keunggulan pertanyaan tentang 'bangsa' dan semacamnya." *In Theory: Classes, Nations and*

Literatures (London: Verso, 1992), hal. 124.

10. *Quit India Movement*, yang dimulai pada Agustus 1942, adalah gerakan *civil disobedience* yang dipmpin oleh Partai Kongres untuk menuntut Inggris meninggalkan India. Gerakan ini merebak ke seluruh penjuru India dan dengan segera berubah dari gerakan non-kekerasan yang diusulkan Gandhi menjadi pemberontakan massa yang baru bisa dipadamkan pada akhir tahun 1942. Tokoh-tokoh puncak Partai Kongres, termasuk Gandhi, ditangkap dan dipenjarakan sampai akhir Perang Dunia Kedua, dan puluhan ribu orang yang berpartisipasi dalam gerakan ini ditahan. Sering disebut "The Almost Revolution", gerakan ini berhasil mendelegitimisi kekuasaan Inggris di India dan membuat ide kemerdekaan menjadi hidup dalam keseharian orang-orang India.
11. S.A. Dange, pemimpin CPI; E.M.S. Namboodripad, pemimpin CPI-M setelah pecah dengan CPI pada tahun 1964; Naxalite adalah gerakan rakyat (CPI-ML) yang dimulai dari desa Naxalbari, Bengal pada tahun 1970-an.
12. CPI= Communist Party of India, CPI-M= Communist Party of India-Marxist, CPI-ML= Communist Party of India-Marxist-Leninist.
13. G.W.F. Hegel, *The Philosophy of History* (New York: Dover, 1956), hal.139-140.
14. Rushdie, "Imaginary Homelands," dalam *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991* (London: Penguin, 1991), hal. 10.
15. Keith Wilson, "Midnight's and Reader Responsibility," *Critical Quarterly*, 26:3, hal.31.
16. Dikutip dari artikelnya "'Errata': Or, Unreliable Narration in *Midnight's Children*" dalam *Imaginary Homelands*, hal. 22.
17. Rushdie, "'Errata': Or, Unreliable Narration in *Midnight's Children*," *Imaginary Homelands*, hal. 25.
18. Ernast Renan, "What is Nation?", dalam Bhabha, ed., *Nation and Narration*, hal.11.
19. Anderson, *Imagined Communities*, hal. xv.
20. "Imaginary Homelands," dalam *Imaginary Homelands*, hal.14.
21. *Ibid*, hal.14
22. Thimothy Brennan, "The National Longing for Form," hal.63
23. Aijaz Ahmad, *In Theory*, hal. 138.
24. *Solipsism:* sistem pemikiran yang menerima hanya diri sendiri sebagai sesuatu yang ada atau bisa diketahui.
25. Georg Lukacs, *The Historical Novel* (Lincoln: University of Nebraska, 1983), hal.273.
26. Pramoedya Ananta Toer, *Bumi Manusia* (Jakarta: Hasta Mitra, 1980), hal.1.
27. Pramoedya Ananta Toer, *Anak Semua Bangsa*, (Jakarta: Hasta Mitra, 1980), hal.320.
28. Padma selalu bertanya "what happened next?" dengan nada tidak sabar untuk mengetahui akhir cerita Saleem setiap kali Saleem berkepanjangan menceritakan bagian-bagian sejarah hidupnya yang tidak terlalu penting atau membosankan bagi Padma.
29. Ahmad, *In Theory*, hal. 131.
30. Para teoritisi *colonial discourse* seperti Edward Said dan Gayatri Chakravorty Spivak yang cenderung hanya memperhatikan *self-representation* dari pihak para kolonialis, dan tidak mengamati bagaimana diskursus tersebut diterjemahkan ke dalam kebudayaan mereka yang dijajah sebaiknya meninjau kembali pengamatan mereka.
31. Jeremy Bentham adalah tokoh yang diunggulkan Foucault dalam bukunya *Discipline and Punish: The Birth of Prison*, terj. Alan Sheridan, (NY: Vintage Books, 1979). Bentham mengajukan konsep bangunan arsitektural penjara yang sangat canggih — *panopticon* — dalam bukunya *Panopticon; Or, the Inspection House*. Dalam rancangannya Bentham mengusulkan supaya bangunan penjara itu berbentuk melingkar dan ditengah-tengahnya ada satu gedung khusus — rumah inspeksi — yang dibuat sedemikian rupa sehingga penjaga yang

didalamnya dapat mengawasi, mengontrol dan mengatur orang-orang di dalam penjara dengan seksama tanpa mereka yang diamati tahu. Bentham begitu terobsesi dengan rencana ini terutama setelah pembantunya mencuri beberapa peralatan makannya yang terbuat dari perak.

32. Karya-karya Foucault dengan luar biasa dan banyak cara telah begitu produktif mengalihkan kesadaran kita tentang dialektika ini tetapi saya akan mengajukan kritik Charles Taylor: Foucault pada akhirnya sangat berat sebelah dalam interpretasinya bahwa kebebasan Pencerahan tidak melambangkan apa-apa kecuali sistem dominasi yang baru dan lebih efektif.

33. Pramoedya Ananta Toer, *Rumah Kaca* (Jakarta: Hasta Mitra, 1988), hal.46.

34. Istilah Ben Anderson: " ...*in a movement of a solitary hero through a sociological landscape...*"

35. Wilson, "Midnight's Children and Reader Responsibility," hal.33.

36. Perlu diperhatikan di sini bahwa *MC* sama sekali tidak mengikuti tradisi bercerita India, seperti yang sering dikatakan para kritisi sastra; *Ramayana dan Mahabharata* memberi karakter yang tepat dan detil pada tokoh-tokohnya dan penampilan tunggal tokoh-tokoh tertentu, seperti dialog Arjuna dan Khrisna dalam *Bhagavad Gita*, hanya mengambil satu bagian dari keseluruhan cerita sehingga tidak mengganggu perkembangan karakter tokoh-tokoh yang lain.

37. Brennan, *Salman Rushdie and the Third World: Myths of the Nation*, hal. 91. Secara leksikal *chamcha* berarti sendok sedangkan Rushdie memakainya untuk melambangkan perilaku politisi dan pejabat India yang terus menerus minta "disuapi" oleh Inggris atau "main suap".

38. *Ibid*, hal.88.

39. Bandingkan artikel Benedict Anderson, "Old State, New Society: Indonesia's New Order in Comparative Perspective," *Journal of Asian Studies*, May 1983.

40. Ben Anderson mengutip karya-karya Pramoedya dalam *Imagined Communities*; Takashi Shiraishi menulis artikel khusus tentang buku *Sang Pemula*; 2 kelas sejarah (History 573 dan 574) di University of Wisconsin, Madison, memasukkan tetraloginya sebagai literatur wajib dan/atau anjuran dalam silabus.

41. Keith Foulcher membuat analisa yang menarik tentang kepiawaian Pramoedya dalam menggabungkan gaya penulisan populer dengan bahasan yang serius dalam dua novel pertama tetralogi ini. "*Bumi Manusia and Anak Semua Bangsa:* Pramoedya Ananta Toer Enters the 1980s", dalam *Indonesia*, no. 32, October 1980, Ithaca: Cornell Modern Indonesia Project.

42. Wawancara dengan *Inside Indonesia*, "The Trials of Pramoedya's Publisher", October 1989, hal. 31.

43. "Imaginary Homelands," hal. 18.

44. *Ibid*, hal. 10, cetak miring ditambahkan.

45. Lihat catatan Pramoedya tentang pengalamannya sebagai tahanan politik selama di pulau Buru, *Nyanyi Sunyi Seorang Bisu* (Jakarta: Lantera, 1995).

46. Rushdie, "Introduction," *Gunter Grass on Writing and Politics* (New York: Penguin, 1987), hal. ix. Contoh-contoh yang Rushdie ajukan untuk menunjukkan "pertautan pada masa lalu" adalah nama-nama Inggris untuk jalan-jalan dan sekolah-sekolah di kota masa kecilnya, Bombay. Jika pertautan pada masa lalu itu begitu sepele, tentu saja tidak sulit untuk sekedar mengangkat bahu dan melepaskannya dari beban pikiran.

KESUSASTRAAN, KEKUASAAN, DAN KEBUDAYAAN SUATU BANGSA

Semua hingar-bingar yang berhubungan dengan penganugerahan hadiah Magsaysay kepada sastrawan Indonesia, Pramoedya Ananta Toer, boleh dikatakan mulai mereda setelah peristiwa penyerahan itu sendiri berlangsung, 5 September yang lalu, di Manila. Belum pernah, sejak tahun 1960-an, reaksi terhadap suatu peristiwa sastra berlangsung dengan intensitas setinggi itu. Sebagai suatu reaksi boleh dikatakan fenomenal. Sampai awal September tidak kurang dari 70 artikel, berita, transkripsi wawancara radio, surat pernyataan yang beredar.[1]

Dalam ketenangan agaknya berguna untuk sekali lagi menoleh ke belakang dan merefleksikan seluruh rentetan peristiwa itu dan melihat apa yang terjadi dalam kebudayaan kita. Apakah itu semata-mata "badai dalam cangkir"? Kalau seluruh kontroversi itu hanya terbatas pada bidang sastra, mungkin tidak keliru mengatakannya demikian. Tetapi akan jelas dari survei yang coba saya lakukan semuanya bukan sekedar "badai dalam cangkir", karena peristiwa sastra ini menyentuh banyak bidang lain lagi. Sentuh-menyentuh antar pelbagai bidang itu membuat taruhan di sini menjadi lebih besar. Mungkin itu hanya tempiasan akibat "badai samudra" lain yang lebih besar.

Tetapi bagi masyarakat sastra peristiwa ini penting untuk melihat dirinya sendiri sekali lagi, dan dengan itu merumuskan langkah-langkah sastra ke depan yaitu memproduksikan karya sastra tanpa ilusi tentang dirinya sendiri.

Kontroversi hadiah sastra

Pada dasarnya semua reaksi terhadapnya bisa dikategorikan ke dalam empat kelompok utama berikut ini. Reaksi *pertama*, dan terutama, adalah sebagaimana diwakili oleh kedua puluh enam penandatangan statement yang terkenal itu. Para penandatangan menganggap The Ramon Magsaysay Award Foundation, RMAF, keliru ketika mengambil keputusan memberi hadiah sastra kepada Pram. Alasannya, apa yang diperbuat Pram pada masa lalu terhadap sesama sastrawan seharusnya tidak memperkenankan RMAF memberikan penghargaan sastra tertinggi di Asia itu.

Reaksi *kedua*, berasal dari para sastrawan muda, boleh dikatakan angkatan muda pada umumnya, kaum profesional dalam kebanyakan bidang, kaum peneliti umum, peneliti sastra, wartawan, dosen, dan sebagian sastrawan yang sepenuh-penuhnya mendukung pemberian hadiah sastra tersebut. Pertimbangan mereka terutama diberikan kepada prestasi literer pengarangnya, kini dan masa lalu yang gemilang. Prestasi itulah yang jauh-jauh lebih penting dari pada mengungkit-ungkit kembali perbuatannya. Mereka tidak pernah menyaksikan sendiri yang disebut sebagai kesalahan masa lalu itu, dan mereka juga sudah sampai pada suatu titik melepaskannya dari *memoria* dan meluncurkannya ke wilayah *oblivio*. Pada hematnya hanya dengan perimbangan yang baik antara mengingat dan melupakan, pribadi seseorang sehat, dan masyarakat yang sehat ada-

lah masyarakat yang seimbang dalam *memorizing* dan *forgetting*. Mengingat sesuatu tanpa henti adalah obsesi, dan mengingat secara obsesif selalu berarti tidak waras. Bencana yang terjadi secara sosial dan politik senantiasa berasal dari sana.

Pendapat penulis muda, Darmaningtyas, berikut ini kira-kira mencerminkan apa yang saya maksudkan di atas. Menurut pendapatnya, orang muda yang lahir setelah 1965 tentu terheran-heran dengan munculnya pernyataan sejumlah seniman dan budayawan yang menolak pemberian Hadiah Magsaysay kepada Pramoedya. Katanya, itu merusak konstruksi berpikir kaum muda. Mengapa? Pertama, pernyataan itu berlawanan dengan arus besar yang mengharapkan adanya rekonsiliasi dengan sejarah masa lalu. Kedua, adanya polarisasi. Dalam polarisasi itu peran seniman dan sastrawan menjadi seorang hakim yang lebih otoriter dari penguasa itu sendiri. Di sini sulit melakukan pembedaan antara jiwa seniman/sastrawan dengan kebenaran-kebenaran yang dikonstruksikannya sendiri. Ketiga, mencerminkan proses berpikir dan kreativitas seniman/sastrawan, sehingga gagasan besar tidak ditandingi dengan gagasan besar pula, tapi dengan gosip.[2] Di sini dipersoalkan bahwa pada akhirnya kreativitas dilawan dengan kekuasaan, dan seniman itulah yang menjadi hakim bagi seniman lain, dan menjadi lebih kejam.

Pendapat *ketiga* berasal dari mereka yang menempatkan diri di tengah kedua titik ekstrim di atas. Ironis bahwa kelompok inilah yaitu para sastrawan, aktivis sastra, kesenian, dan kebudayaan pada umumnya, yang justru menderita secara telak pada tahun 1960-an yang mengambil sikap ini. Bila ditimbang-timbang kelompok inilah yang seharusnya melampiaskan amarahnya yang besar. Itu tidak dilakukannya. Sebagian dari nama-nama itu bisa disebut di sini seperti Goenawan Mohamad, Arief Budiman, Satyagraha Hoerip, dan banyak yang lain lagi. Mereka ini berusaha sepenuh-penuhnya menjaga keseimbangan di atas antara *memoria* dan *oblivio*. Mereka tahu dan masih ingat bilamana di-ingat-ingat-kan oleh orang lain bahwa ada kejadian yang seperti itu. Mereka mengatakan sebagai berikut: "Kami tidak memungkiri bahwa di awal tahun 1960an, di masa 'Demokrasi Terpimpin,' Pramoedya Ananta Toer ikut aktif dalam memarakkan suasana intoleran dan represif di dunia seni, sastra dan ide-ide. Negara telah meniadakan hak sejumlah sastrawan, seniman dan cendekiawan untuk berkarya." Namun, apa yang dilakukan pada tahun 1960-an itu oleh negara diteruskan sampai sekarang, dengan korban yang berbeda. Mengulang apa yang sudah dibuatnya akan menjadi suatu tragedi. Tambahan pula, semuanya secara sosial dan politik menjadi begitu tidak relevan sehingga mengingatnya kembali lebih menjadi obsesi yang mengganggu kewarasan dan kreativitas. Karena itu daripada mempertahankan memoria lebih baik melemparkannya ke dalam *oblivio*. Sejauh yang menyangkut hadiah maka dikatakannya: Hadiah tersebut layak diberikan kepada Pramoedya Ananta Toer, karena posisinya yang penting dalam penulisan prosa Indonesia sejak awal kemerdekaan [3]

Posisi *keempat* secara khusus diambil Bur Rasuanto dan menampilkan varian pendapat lain lagi. Bur tidak melibatkan dirinya pada pilihan mendukung atau menolak pemberian hadiah Magsaysay tersebut. Dia menempatkan seluruh persoalan di atas pada suatu medan lain sama sekali. Sejauh berhubungan dengan hadiah sastra dikatakannya tak ada pengarang Indonesia sekarang yang lebih pantas mendapat penghargaan internasional seperti itu selain Pram. Sejauh dipersoalkan "moralitas" Pram masa lalu maka dikatakannya "Pram memang seorang teman yang pernah menimbulkan kesusahan kepada banyak sekali seniman dan pemikir bebas di Tanah Air. Tetapi Pram adalah seorang mahaputra sastra Indonesia." Untuk kesalahannya Pram telah membayar sikap politiknya itu dengan amat mahal; dipenjarakan tanpa melalui proses peradilan dan kemudian dikirim menjadi "orang rantai" ke Pulau Buru. Dengan jalan pikiran itu hadiah Magsaysay menempatkan Pram pertama-tama berhadapan dengan dirinya sendiri. Dengan kata lain, Hadiah

Magsaysay bukanlah momen ganjaran, *moment of reward*, melainkan momen pengadilan, *moment of truth*, yang harus dihadapi Pramoedya. Seluruhnya menyangkut dirinya sendiri dalam arti Pram harus mengadili dirinya sendiri:

> "Kalau Pram menolak, berarti dia masih konsisten dan konsekuen dengan cita-cita dan pandangannya yang lama. Tapi, kalau Pram menerimanya — dan dia memang menerimanya — artinya Pramoedya tidak lagi konsisten, ia telah meninggalkan paham lamanya dan mengakui bahwa kampanye yang dilakukannya dulu keliru. Tentu ada kemungkinan lain: ia munafik. Kemungkinan yang mana pun, momen seperti ini cepat atau lambat tak terelakkan akan datang dan harus dihadapinya, justru karena Pram adalah seorang sastrawan besar. Seorang politikus, demikian Bur, pertama-tama diharapkan jujur terhadap masyarakat, tapi seorang seniman pertama-tama harus jujur terhadap diri sendiri."[4]

Semua kontroversi ini membuka pelbagai soal kebudayaan justru karena penyulutnya adalah kesusastraan. Kesusastraan pada umumnya apalagi sejauh menyangkut Pramoedya di dalamnya, bukan lagi kesusastraan. Bisa juga dikatakan bahwa karya-karyanya itu sepenuh-penuhnya kesusastraan karena itu secara dialektik bukan lagi kesusastraan. Dia berdiri di luar kesusastraan dan mungkin sudah menjelma menjadi sesuatu yang lain. Kesusastraan pada saat yang sama sudah menjadi sejarah, peradaban, ekonomi, teknologi, atau politik. Kalau pun ia berarti politik maka politik di sini diambil dalam pengertian seluas-luasnya yang menyangkut politik kekuasaan, kekuasaan negara, *power politics*, *state power*, dan juga kesusastraan itu sendiri segera ditempatkan di tengah-tengah medan kekuasaan *the field of power*, bila Pierre Bourdieu bisa dikutip di sini.[5]

Sebagaimana akan dilihat nanti kasus ini membuka pencarian tentang bagaimana kekuasaan dan seberapa intensifnya kekuasaan itu sudah merembes secara sadar dan tidak sadar jauh-jauh ke dalam medan sastra, dalam menentukan apresiasi sastra dan menjaga suatu jenis apresiasi sastra. Ketika peristiwa pemberian hadiah sastra internasional yang pada galibnya membangkitkan rasa bangga bagi suatu bangsa — yang tengah mencari pengakuan internasional di pelbagai bidang seperti teknologi, ekonomi, olahraga, dan kebudayaan — hadiah Magsaysay justru membangkitkan rasa benci di sebagian kalangan masyarakat, membangkitkan rasa bangga di kalangan lain lagi. Pertanyaan tetap menarik: mengapa benci, mengapa bangga? Siapa yang membenci, siapa yang merasa bangga? Semua ini akan menjadi semakin relevan karena kalau sentimen semacam itu yang dirangsang maka peristiwa itu sendiri sudah bukan peristiwa kesusastraan semata-mata tapi sudah mengalami suatu metamorfose dan menjadi sesuatu yang lain dengan kesusastraan menjadi salah satu bahan dalam seluruh *social alchemy*, persenyawaan kemis, di dalam masyarakat. Pertanyaan juga tetap bisa diajukan mengapa semuanya tidak dipersoalkan sebelum adanya keputusan tentang hadiah itu?

Peristiwa sederhana seperti hadiah sastra justru menunjukkan komplikasi yang ruwet karena di dalamnya sudah berbaur antara kesusastraan, kekuasaan, dan ekonomi. Di pihak lain orang yang mengambil sikap seperti yang sudah dikemukakan di atas pada dasarnya mengalami berbagai dilema moral. Ada yang tidak memerlukan keberanian untuk mengambil sikap, tapi ada yang justru membutuhkan suatu *moral courage*, dan bahkan pada saat-saat tertentu bagi suatu kelompok tertentu keberanian itu bukan sekedar alat tetapi dirinya sendiri yaitu ketika dia harus mempertaruhkan diri dan di sana keberanian menjadi suatu keharusan dari dalam, suatu *courage to be*.

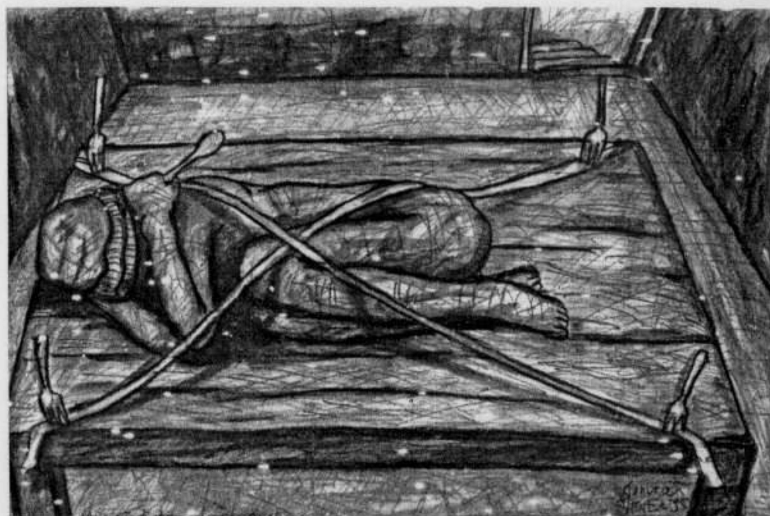
Medan produksi kebudayaan

Bidang mencipta di dalam kebudayaan seringkali dianggap sebagai sesuatu yang berjalan dengan sendirinya. Seorang menulis, karyanya dijual, dibeli, dibaca. Namun, bila dimasuki lebih dalam akan ditemukan berbagai lapisan yang ha-

rus ditembusi sebelum terjadi suatu proses produksi dan transaksi karya sastra. Suatu karya sastra, atau kesenian pada umumnya, tidak pernah berada di dalam suatu vakum sosial. Mereka melewati suatu proses dari satu lapisan ke lapisan lain. Karya-karya itu selalu melewati suatu ruang di dalam hubungan dengan ruang-ruang lain. Sekurang-kurangnya, menurut Bourdieu, untuk menyederhanakan soal ada tiga ruang yang berhubungan satu sama lain.

Pertama, adalah yang disebut sebagai *the field of power,* medan kekuasaan, yaitu suatu perangkat kekuasaan ekonomi-politik sebagai hasil pertarungan kekuasaan yang pada akhirnya dipegang oleh suatu elite kekuasaan kongkrit, yang juga secara kongkrit menjalankan kekuasaan tersebut. Kedua, *literary field*, yaitu suatu universum sosial di bidang estetika yang memiliki perangkat hukumnya sendiri. Seorang pengarang terikat pada medan literer ini, pada suatu universum yang otonom, dengan prinsip evaluasi khusus, prinsip tentang praktek dan prinsip kerja khusus. Tidak ada orang yang bisa mendikte tentang keindahan, tentang bentuk, dan genre literer selain mereka yang terlibat di dalam universum literer itu. Ketiga, yaitu apa yang disebutnya sebagai *the genesis of the producers' habitus. Habitus* di sini diambil di dalam suatu pengertian yang sangat klasik, yaitu disposisi yang dimiliki oleh setiap penulis, yang menentukan wataknya dan pada gilirannya menentukan genre kesusastraan yang diambilnya, dan dengan itu berkompetisi di dalam medan-sastra. Seluruh praktek kesusastraan sejauh itu berhubungan dengan para pelaku sastra akan ditentukan di sini. Bagaimana mereka bersikap tentang kesusastraan murni, sastra yang terlibat, bagaimana berdasarkan persepsi tentang posisinya berjuang untuk menentukan posisinya.[6]

Seluruh perangkat sastra bermain di dalamnya. Di tengah-tengah tiga arena tersebut setiap produsen sastra, para penulis, penulis drama bermain dan mencari posisi. Bagaimana caranya mencari posisi tersebut? Karena permainannya



berlangsung di dalam dunia ide, maka semua kemungkinan terbuka, setiap orang menciptakan ruangannya dan berkompetisi menciptakan ruang dengan hasil terciptanya suatu ruang, yang disebut sebagai *the space of possibles* di mana setiap aliran dalam kesusastraan berusaha mencari medannya masing-masing. Medan hanya dibatasi oleh sanggahan yang akan diperolehnya dalam merebut posisi tersebut. Dengan itu mau dikatakan bahwa ruang kesusastraan sekaligus menjadi *field of forces* dan juga *field of struggles.*

Pelaku bisa berubah, tetapi pelaku bisa juga orang yang sama. Tetapi karena *field of forces* itu berubah meskipun seorang pelaku tetap sama, pada dasarnya karyanya berubah. Karena itu efek literer dari suatu karya meskipun berasal dari orang yang sama, baik karyanya yang lama maupun karyanya yang baru senantiasa membawa perubahan di dalam medan sastra justru karena pada suatu saat ia bisa membawa efek parodi, pada saat lain ia hanya membawa efek nostalgia, dan pada saat lain lagi membawa efek emansipatoris. Karena itu komposisi kekuasaan akan tarik menarik dengan bidang kekuasaan sastra yang menentukan ruang kemungkinan karya sastra. Ada baiknya saya mengutip Bourdieu berikut ini:

> "Tak pelak lagi ... perubahan di dalam ruang kemungkinan literer dan artistik adalah akibat dari perubahan di dalam hubungan kekuasaan

yang menentukan cara seorang mengambil posisi dalam ruang tersebut *(space of positions)*. Ketika suatu kelompok literer atau artistik baru mulai menyadarkan orang tentang kehadirannya di dalam ruang produksi literer dan artistik, seluruh persoalan mengalami transformasi, karena kehadirannya, yaitu menjadi sesuatu yang berbeda, mengubah dan menggantikan *the universe of possible options;* produksi yang tadinya dominan, misalnya, kini tergeser menjadi sesuatu yang kedaluwarsa, atau menjadi karya klasik."[7]

Tetapi karena medan kekuasaan dan medan sastra selalu berhimpitan maka sekurang-kurangnya *the universe of possible options* itu jarang hanya ditentukan oleh hukum dan norma sastra sendiri. Bila diperhatikan urut-urutan yang disebut di atas — medan kekuasaan, medan sastra, dan habitus — maka hampir ia menjadi urutan struktur kekuasaan, bila dilihat dari segi kesusastraan. Artinya dalam permainan lebih lanjut medan kekuasaan menjadi penentu medan sastra. Pertarungan terjadi antara kekuasaan kongrit ekonomi-politik dan kekuasaan simbolik. Akibatnya selalu bisa dilihat dalam produksi sastra: ada yang tidak bisa diproduksikan karena modal tidak menghendakinya. Ada yang tidak boleh menulis, ada yang boleh menulis tetapi tidak boleh menjual karyanya. Ada yang boleh menulis, boleh menjual tetapi konsumen dihimbau oleh kekuasaan untuk tidak mengkonsumsikannya. Artinya terjadi suatu divergensi di dalam dunia produksi kebudayaan.

Suatu teori tidak mungkin menjelaskan secara tuntas seluruh kompleksitas kongrit yang menyangkut kekuasaan negara, medan sastra, dan hubungannya dengan pribadi-pribadi sastrawan. Namun, dalam kasus Pramoedya ketiga medan di atas itu berhubungan dengan suatu cara unik, penuh, dan berarti. Kehadiran Pramoedya Ananta Toer di dalam medan sastra Indonesia pun berlangsung dalam suatu cara yang unik dan aneh. Teeuw mengungkapkannya dengan cara yang menyentuh. Bila diperkenankan saya merumuskannya secara bebas, maka kehadirannya berjalan penuh paradoks, *his presence is defined by his absence.*[8] Kehadirannya ditentukan oleh ketidakhadirannya. Dia dilarang menulis, tetapi tulisannya menembusi pasar nasional dan internasional. Dia tidak diakui di dalam negeri — yang lebih jadi keputusan medan kekuasaan dan bukan medan sastra — tetapi sekaligus jadi idola di luar negeri.[9] Setelah tidak hadir selama beberapa waktu tiba-tiba kehadirannya begitu menarik perhatian semua orang baik yang berasal dari medan kekuasaan maupun dari medan sastra. Kehadirannya kali ini pun sama unik dan anehnya. Dia hadir kembali di dalam publik sastra terutama karena ada usaha sistematik untuk mengenyahkan kehadirannya. Semuanya membangkitkan kontroversi yang pada gilirannya menyebabkan hampir setiap orang yang berada di dalam lingkungan kultur dipaksa mengambil posisi: menyerang, membela, memahami, atau menyerahkan keputusan itu kepada diri pengarang itu sendiri.

Apa yang membuat peristiwa ini begitu menggemparkan? Yayasan Hadiah Magsaysay tentu saja menjadi pemicu dari seluruh hingar-bingar itu. Tetapi pertanyaannya apa istimewanya hadiah itu? Sudah begitu banyak orang yang memperolehnya? Sudah begitu banyak orang Indonesia yang meraihnya, dan setiap kali ketika hadiah itu dibagikan tidak pernah terjadi apa pun dan matahari masih tetap terbit di timur. Dalam arti itu hampir tidak ada keistimewaannya selain suatu acara rutin dari waktu ke waktu mencari dan memilih penerimanya. Pertanyaan: mengapa membludak hingar-bingar itu, seolah-olah matahari terbit di barat, ketika hadiah Magsaysay 1995 diumumkan? Kegemparan hadiah Magsaysay terjadi karena sekurang-kurangnya dua hal yang berlangsung serentak dalam peristiwa itu.

Pertama, suatu intervensi dari luar terhadap seluruh tatanan kekuasaan dalam medan kekuasaan di dalam negeri. Hampir seluruh keputusan politik kekuasaan tentang Pramoedya sebagai aktor medan sastra — pelarangan beredar bagi karya-karyanya — praktis dianulir dengan tindakan

itu, semacam *a slap in the face*. Di medan sastra hadiah itu dengan sendirinya berubah menjadi suatu *consecration institute*, lembaga pengudusan, menggantikan sesuatu yang tidak bisa berbuat baginya di dalam negeri. Karena posisi medan sastra yang begitu dependen pada medan kekuasaan, maka ketika intervensi terjadi di dalam medan kekuasaan, dengan sendirinya medan sastra yang mendapatkan restu kekuasaan mendapat pukulan yang sama telaknya. Pukulan serentak itulah yang menyebabkan semuanya kehilangan keseimbangan, dan terjadi kepanikan yang begitu mencekam di dalam medan sastra.

Kedua, adalah pergeseran yang terjadi di dalam lembaga-lembaga legitimasi sastra dunia. Di medan sastra dunia terjadi disorientasi yang hampir sejalan dengan disorientasi di medan politik. Yayasan Hadiah Magsaysay mengalami hal yang serupa. Dalam kasus lain — pemberian hadiah serupa untuk orang lain, setelah habisnya Perang Dingin — disorientasi itu tidak nampak. Baru di dalam kasus Pramoedya disaksikan adanya suatu *volte face*, pembalikan arah seratus delapan puluh derajad, yang dibuat oleh yayasan itu.

Apa yang terjadi di sana? Berakhirnya Perang Dingin bisa diduga memberikan kontribusi penting bagi yayasan ketika memberikan kriterium tertentu bagi penerima hadiah. Perang Dingin, pada gilirannya, tidak lain dari pertanda berlakunya suatu hubungan kekuasaan tertentu — dalam bentuk gampangnya bisa dikatakan sebagai demokrasi melawan totalitarianisme, pasar bebas melawan ekonomi terencana, liberalisme atau variannya melawan komunisme atau tepatnya totalitarianisme stalinis, dengan partai komunis sebagai alatnya. Berakhirnya Perang Dingin dengan cara yang begitu dramatik menjadi suatu alasan lain lagi. Pada gilirannya, totalitarianisme stalinis tidak hancur karena dihancurkan dari luar, tetapi luluh dari dalam. Dan dalam arti itu proses tersebut hampir-hampir memenuhi ramalan Marx tentang *the withering away of the state*, meski ramalan itu kini berlangsung justru untuk negara-negara totalitarian stalinis. Seorang ahli politik Jerman melukiskannya secara dramatik. Di segala bidang, politik, ekonomi, dan kehidupan budaya bangsa yang dikuasai partai komunis, bisa diamati suatu dialektika khas, *unkontrollierte Macht wird machtlos, zentrale Planung planlos, verordneter Glaube unglaubwürdig:* kekuasaan yang tak terkontrol menjadi tak berdaya, perencanaan dari pusat rontok berkeping-keping, keyakinan yang diatur-atur tidak meyakinkan.[10]

Keluluhan negara itu pada gilirannya membawa banyak soal lain lagi yaitu perubahan dalam medan kekuasaan secara internasional. Negara besar seperti Amerika Serikat mendapat kesulitan besar dalam merumuskan apa yang harus dilakukan dalam perannya yang baru. Gagal di Mogadishu, morat-marit di Bosnia, pusing kepala menghadapi Cina. Hampir tidak ada kekuatan, baik yang menang maupun yang kalah dalam Perang Dingin, dapat dengan pasti merumuskan peran yang jelas di dalam hubungan antar-bangsa. Bangsa yang dulunya dianggap penubuhan dari *the evil empire* kini menjadi teman kencan — Rusia dan Amerika berada dalam kategori ini. Yang dulunya adalah anak kandung kini menjadi musuh tanpa prospek kapan berakhir, Chechnya dan Rusia, Bosnia dan Serbia menjadi contoh utamanya. Semuanya menunjukan satu arah yang sama yaitu telah terciptanya *a new world disorder*. Setiap orang, setiap bangsa dipaksa mencari jalan sendiri-sendiri untuk merumuskan kembali perannya.

Hal yang sama berlangsung di dalam bidang-bidang kebudayaan. Yayasan Magsaysay yang dulunya berada di dalam posisi ekstrim kanan kini limbung dan sedang mencari-cari posisi di dalam bidang budaya. Untuk melihat perubahan itu pendapat seorang profesor sastra Filipina, Lucilla Hosillos, pantas dikemukakan di sini. Dengan mencairnya Perang Dingin, bukan berakhir, katanya, yayasan, organisasi, dan lembaga ekstrim kanan di seluruh dunia, seperti The Ramon Magsaysay Award Foundation, harus tetap menyesuaikan dirinya, agar menjadi relevan, dengan perkembangan politik, ekonomis, sosial dan budaya. Satu

taktik adalah memberikan pengakuan dan hadiah-hadiah kepada mereka yang dulunya terlibat dalam perjuangan melawan demokrasi Barat (baca Amerika) untuk mana para pendirinya, donor, sponsor, dan penerima hadiah telah memberikan dedikasinya. Namun, pada hemat saya, penyesuaian diri itu sendiri tidak cukup. Perubahan



Hanura Hosea

yang terjadi itu hanya mungkin kalau terjadi hal-hal berikut ini sebelum terjadi perubahan itu. Pertama, perubahan dasar-dasar moral politik yang pada gilirannya membangkitkan rasa bersalah yang sangat kuat dalam masyarakat politik Amerika Serikat. Kedua, rasa bersalah ini mengubah sikap masyarakat politik Amerika. Perubahan ini sangat jelas terlihat ketika terjadi suatu gerak besar di Amerika Serikat akhir dasawarsa 1980-an untuk meninjau kembali peran-peran dinas rahasia Amerika Serikat seperti CIA. Dalam hubungan dengan Indonesia dibongkar peran CIA yang oleh pers Amerika dituduh menyerahkan *hit list,* daftar anggota pimpinan PKI yang harus dilenyapkan pada tahun 1960-an.[11]

Semua ini membawa perubahan besar di dalam medan sastra terutama lembaga-lembaga legitimasi sastra seperti Yayasan Hadiah Magsaysay, yang di belakangnya berdiri The Rockefeller Brothers Fund. Karena itu, pada hemat saya tepat yang dikatakan Hosillos, bahwa memang suatu kemenangan besar bagi organisasi seperti the Ramon Magsaysay Award Foundation untuk membawa ke pangkuannya orang yang sudah berjuang dan menulis melawan ideologi yang dianut oleh orang yang namanya mereka abadikan. Disorientasi di sana menyebabkan disorientasi di sini. Karena itu, kata Hosillos, pengakuan terhadap penulis seperti Pramoedya, kelihatannya hebat, tetapi sebenarnya itu mempertontonkan kontradiksi di dalam diri para penulis itu, dan menurunkan harkat dan harga dirinya, membuatnya jadi apa yang selama Perang Saudara di Amerika dikatakan sebagai *turncoats,* pengkhianat. Pada tingkat terakhir, kata Hosillos, hadiah tersebut memperjelas dikotomi dan pecahnya kepribadian penulis dan keterasingannya dari karyanya sendiri. Ia mempertontonkan oportunisme si penerima hadiah, demikian bisa dikatakan. Hadiah itu merendahkan prinsipnya.[12]

Dengan demikian disorientasi tersebut, dugaan saya, akan menimpa para penulis seperti Pramoedya Ananta Toer. Di dalam dirinya terjadi pergolakan untuk menerima atau menolak hadiah yang dulu dituduhnya sebagai alat CIA. Dengan kata lain terjadi pergolakan untuk mengubah *habitus*-nya yang lama. Apa pun *habitus* seorang pengarang, ketika medan kekuasaan berubah maka perubahan itu langsung menyentuh medan sastra dan sekaligus juga mengobrak-abrik posisinya masing-masing. Di Filipina sendiri terjadi pertarungan yang dipelopori oleh Hosillos di satu pihak dengan Sionil Jose di pihak lain. Hosillos mengatakan bahwa Yayasan Hadiah Magsaysay tidak pantas memberikan hadiah seperti itu dan mengajak Pramoedya untuk menolak. Magsaysay yang namanya diambil untuk hadiah itu adalah seorang yang baik tapi naif, tidak memahami apa

itu kolonialisme, tidak mampu membedakan mana gejala dan mana inti soal. Ide Alfred Nobel lebih sesuai dengan pikiran Pram. Karena itu tolaklah hadiah itu. Kalau tidak, katanya: "Lantas, bagaimana mungkin Anda menerima hadiah itu, tanpa mendustai dirimu dan tanpa mengkhianati cita-citamu — perjuangan untuk membebaskan ummat manusia agar bisa hidup bebas dan kreatif? Sesudah menerima hadiah itu apakah Anda masih mampu menulis tentang aspirasi ummat manusia dengan otentik?" Satu cara ditawarkan kepada Pramoedya: "Maju ke panggung, dan umumkan bahwa Anda menolak hadiah itu!" Di pihaknya Sionil Jose mengatakan Pramoedya tidak pantas menerima hadiah itu. Memberikan hadiah Magsaysay kepada Pram sama saja dengan memberikannya kepada diktator Filipina Ferdinand Marcos karena karya-karyanya. Kesimpulan sama dengan alasan yang sama sekali bertolak belakang yang juga pada gilirannya mencerminkan perubahan di dua pihak yang sama-sama mengalami disorientasi.[13]

Kontroversi yang sama terutama berlangsung di Indonesia dengan intensitas lebih tinggi. Disorientasi di medan kekuasaan langsung dan kontan mendapat terjemahannya di dalam medan sastra. Terjadi tawar-menawar di dalam masyarakat itu sendiri untuk mengambil posisi di dalam *power struggle*. Hampir seluruh taktik dalam memobilisasikan dukungan buat suatu pengambilan posisi dalam perkara ini jelas-jelas menunjukkan adanya permainan kekuasaan di dalam medan sastra: mobilisasi pendapat, membentuk massa pendukung, pemanfaatan secara langsung aparat kekuasaan negara untuk menghentikan pemberitaan di suratkabar tentang hadiah itu dengan slogan "jangan membesar-besarkan berita penerimaan hadiah Magsaysay" adalah petunjuk-petunjuk yang bisa dipakai untuk melihatnya. Bila diperhatikan bahasa yang dipakai maka akan tampak jelas bahwa *language of power* yang dipakai. Dengan memperhatikan semua yang terjadi dengan susah payah dicari di bidang mana terjadi otonomi dalam medan sastra untuk melihat dan mempersoalkan penerimaan hadiah tersebut dari sudut sastra. Monolitisme di dalam medan kekuasaan, khusus untuk kasus ini, mendapatkan terjemahan langsung dalam medan sastra. Pengakuan internasional bagi Pramoedya menjadi pemicu bagi munculnya lembaga legitimasi dalam otoritas sastra atau quasi-lembaga-legitimasi, yang terbentuk dari orang atau lembaga yang berusaha bermain sebagai otoritas sastra dengan dukungan kekuasaan. Di sana menarik perhatian karena himbauannya persis seperti himbauan militer dengan bayangan bahaya di depan mata. Di sana diumumkan suatu *anathema*: Awas Lekra baru![14]

Medan sastra Indonesia

Dalam hubungan permainan kekuasaan di dalam menentukan posisi dalam medan sastra saya mencoba menyingkap di mana letak kontroversi hadiah Magsaysay. Dalam prakteknya yang mengawali dan memicu seluruh debat adalah *statement* yang ditandatangani oleh dua puluh enam orang, yang seterusnya disebut sebagai *statement*. Apa argumen dari para penandatangan *statement?* Sebelum dibahas tentang kontroversi tersebut ada baiknya dikemukakan di sini alasan inti, menurut tafsiran saya, pemberian hadiah Magsaysay tersebut. Setelah dikemukakan riwayat hidup, riwayat karya, dan tindakan penguasa Indonesia terhadap karya-karyanya dikemukakan alasan berikut ini:

> "Yet Pramoedya Ananata Toer' s fiction is not political in any narrow sense. It dwells on themes of humanity and social justice. Ranged against the aspirations — indeed against the full humanity — of his characters are the historical evils of foreign rule and indigenous feudalism as well as the immediate circumstances of war, poverty, and tumult. His stories are imbued with a painful awareness of the moral frailty of human beings in the face of such domineering forces and, extreme conditions. Yet they also celebrate the resilience and dignity of men and, notably, women who survive honorably amidst humiliation, priva-



Hanura Hosea

tion, and danger. A master storyteller, Pramoedya writes with compassion but not sentimentality. And although his stories are quintessentially Indonesian, and rooted especially in the Javanese tradition, they speak with eloquence to the universal human condition — the reason, no doubt, that they have been translated into more than twenty languages."[15]

Semua alasan yang dikemukakan RMAF jelas-jelas mempertimbangkan inti paling dalam dari semua karya Pramoedya. Di sana dipertimbangkan moral, daya sentuh literer bagi nasib manusia, terutama manusia rapuh, lemah di hadapan kekuasaan, kemiskinan, dan kekacauan. Meski pengarangnya berangkat dari titik tolak budaya khas Jawa, daya sentuhnya mengatasi kebudayaan lokal dan masuk ke dalam inti-inti nilai kemanusiaan dasar. Itulah alasan mengapa karyanya diterjemahkan ke dalam puluhan bahasa asing.

Alasan-alasan itu membuat masyarakat sastra di sini kalut. Karena itu, ada gunanya di sini memberikan tinjauan sekilas tentang apa dasar yang diberikan oleh duapuluh enam orang pendandatangan. Namun, sebelum melakukan itu pertama-tama perlu dilihat argumen lawan yang diberikan bagi statement untuk mengetahui apa persis yang berada di balik *statement* itu. Untuk keperluan itu pertama-tama dilihat reaksi tertulis yang langsung diberikan oleh Arief Budiman. Argumen utama yang diberikan Arief yaitu — untuk menjawab alasan *statement* agar orang tidak melupakan peristiwa tahun 1960-an — tidak mungkin dia lupakan apa yang terjadi pada tahun 1960-an itu. Tetap membekas dalam ingatannya bahwa karena menulis tentang kebebasan manusia sebagai hak yang tidak bisa dirampas oleh negara dan karena tidak setuju kriteria penilaian seni didasarkan pada patokan-patokan kepentingan politik semata-mata, khususnya kepentingan politik dari yang berkuasa, maka haknya untuk menulis di suratkabar dirampas. Tetapi justru itu memberikan suatu dampak yang baik bagi dirinya: karena itulah lahir suatu dasar bagi himbauan moral yang diberikan Arief dalam bentuk janji "...kalau pada suatu kali saya berkuasa, saya tidak akan menindas kebebasan orang lain." Dalam kasus Pramoedya, katanya, persoalan yang kita hadapi sekarang bukanlah membalas dendam. Justru dengan timbulnya masalah di sekitar Pramoedya Arief tidak ingin mempertahankan budaya lama di mana yang lebih berkuasa selalu ingin menggunakan kekuasaannya untuk "menggebuki" lawannya yang lebih lemah.[16]

Tulisan inilah yang memancing argumen-argumen lebih luas dari para penandatangan statement. Dalam tanggapannya kepada Arief, Taufiq Ismail, sponsor utama *statement,* mengatakan bahwa soalnya bukan balas dendam karena:

"....kalau orang mau membalas dendam, maka momen yang terbaik adalah kuartal terakhir 1965 sampai dengan kurang lebih sepanjang tahun 1966. Tidak ada lagi kesempatan yang lebih baik lagi, ketimbang waktu itu. Tapi kita (pendukung Manifes dan seniman-seniman anti-Lekra/PKI) tidak melakukannya, karena tidak mau berperilaku sama dengan orang-

orang Lekra/PKI dan kawan-kawannya itu."

Setelah itu diberikan daftar panjang perampasan dan pembakaran buku. Semua tindakan itu tidak dibalas. Tetapi kini dia bertanya dan menuntut "apakah Pramoedya bisa minta maaf pada sejarah?"[17]

Menarik perhatian di sini bahwa kosakata yang dipakai di dalam debat ini — baik oleh Arief Budiman maupun Taufiq Ismail — adalah kosakata yang diambil dari medan kekuasaan: kebebasan yang dirampas oleh negara; tentang patokan kepentingan politik yang berkuasa; kalau saya berkuasa; budaya lama di mana yang lebih berkuasa selalu ingin menggunakan kekuasaannya untuk "menggebuki" lawannya yang lebih lemah. Demikian pun balasan yang diberikan oleh Taufiq Ismail. Di sana dia mempergunakan bahasa dari medan kekuasaan yang sama seperti balas dendam; kurun waktu yang dipakai adalah kurun waktu kekuasaan dalam pengertian per tarungan kekuasaan, dan bukan pertarungan sastra.

Beberapa dimensi lain dibuka oleh tulisan yang paling dingin dan intelijen yaitu tanggapan yang diberikan oleh Mochtar Pabottingi.[18] Inti paling utama dalam pembelaannya bisa disederhanakan berikut ini. Mereka yang memaafkan Pram dan yang menggugat Pram sama-sama mengklaim atas nama hak asasi. Garis yang memisahkan mereka yang menggugat dan memaafkan Pramoedya sangat tipis. Pabottingi menyeberangi garis tipis itu dan atas nama hak asasi pula memilih berdiri di seberang sana untuk menggugat Pramoedya.

Dikemukakan beberapa argumen yang secara tidak berurutan akan dibahas di bawah nanti. Salah satunya adalah bahwa semua tindakan pemaafan kepada Pramoedya Ananta Toer adalah absurd "jika Pram sendiri tak menghendakinya". Menurut pendapatnya Pram tidak pernah merasa bersalah. Menurut dugaan Pabottingi, bagi Pramoedya, yang bersalah justru "mereka yang menghukumnya dengan kerja paksa dan penghinaan bertahun-tahun di pembuangan."[19]

Argumen ini kelihatannya sangat logis dan psikologis karena tindakan seperti itu tidak lain dari bertepuk sebelah tangan. Bagaimana memahami argumen di atas? Tulisan itu sendiri memukau banyak orang. Namun, tulisan sebuah kolom untuk soal sebesar itu terlalu singkat untuk memahami seluruh logika yang ada di dalamnya. Tulisan itu sendiri tidak cukup dipahami bila tidak ditempatkan di dalam keseluruhan logik dari *statement* yang sudah dikatakan di atas.[20]

Mari kita teliti apa yang dikatakan *statement*. Ada dua pihak yang dipersalahkan di sana dan satu lagi pihak ketiga yang disanjung-sanjung. Pihak pertama adalah RMAF yang dituduh sebagai *not fully aware*, tidak sepenuhnya sadar, akan peran Pram dalam masa paling gelap bagi kreativitas artistik pada masa Demokrasi Terpimpin. Tuduhan bahwa RMAF tidak sepenuhnya paham, pada hemat saya, agak riskan karena sulit dibayangkan suatu lembaga internasional dengan reputasi seperti itu memberikan hadiah penting kepada seseorang yang tidak diketahui sepak terjangnya.

RMAF memberikan jawaban yang cukup meyakinkan. Di sini saya kutip 4 argumen terpenting yang dikemukakannya. RMAF tetap pada pendiriannya memberikan hadiah tersebut kepada Pram. Pramoedya dianggap berjasa besar untuk memberikan pencerahan dengan cerita-cerita yang gilang-gemilang bagi kebangkitan bangsa Indonesia dalam sejarah dan pengalaman moderen bangsa itu.[21] Kedua, meskipun Pram bukan anggota PKI, tetapi keanggotaannya dalam Lekra membuat Pram *actively involved in the Left-Right polemics of the times*, menyerang dan menerima serangan. Pertanyaannya apakah RMAF tidak tahu, dan kalau pun tahu apakah mereka menyadarinya. Kata RMAF: *We are indeed aware*, kami sungguh-sungguh sadar, bahwa ada penulis yang sangat menderita karena itu. Ketiga, Pramoedya pasti sudah melunaskan harga identifikasinya dengan gerakan komunis Indonesia dengan berada 15 tahun di penjara dan pembuangan di Pulau Buru, hidup di bawah pengawasan dan kehi-

langan hak-hak sipil. Karena itu, demikian RMAF, serangan terhadapnya, setelah 30 tahun peristiwa itu berlangsung, tidak memiliki bobot moral yang besar bila dibandingkan dengan hukuman yang sudah diberikan kepadanya, maupun perubahan sikap dunia terhadap komunisme sebagai akibat turutan berakhirnya Perang Dingin. Keempat, dan, yang menurut hemat saya paling penting, karya-karya sastra Pram tidak mencerminkan pandangan polemik kasar, *a crudely polemical point of view.* Malah sebaliknya, Pram menunjukkan suatu perhatian yang konsisten dan kuat terhadap lelaki dan perempuan biasa yang berjuang melanjutkan hidupnya di tengah perang, kemiskinan, dan pemberontakan. Perhatiannya juga konsisten dan kuat bagi orang-orang Asia yang pada masa yang baru saja silam ini dianggap lebih rendah atau dilumpuhkan secara moral oleh rasisme kolonial dan struktur sosial feodal. Nasib dan martabat bangsa Asia di bawah keadaan sulit itu diangkat Pramoedya ke dalam ceritera-ceriteranya secara tidak-sentimental, dan secara psikologis kaya pengertian.

Sebagaimana jelas dari argumen yang dikemukakan Pramoedya pada dasarnya dinobatkan jadi mahaputera Asia di medan sastra, bukan lagi milik Indonesia saja. Sekali lagi ironis, seorang yang dituduh menolak konsep manusia universal, pada akhirnya dilantik menjadi manusia universal! Dengan bobot jawaban seperti ini, kesimpulan saya tidak lain dari bahwa tuduhan *statement* praktis juga dilumpuhkan. Ini juga mencerminkan dilema terutama disorientasi kelompok ini dalam melihat yayasan Magsaysay. Pada hemat saya ada anakronisme di sini. Mereka tetap melihat yayasan itu dalam pandangan yang sama sementara yayasan itu sendiri sudah berubah bersama perubahan di dalam medan kekuasaan. Mereka tetap melihatnya sebagaimana dulu mereka lihat.[22]

Kini mari kita arahkan perhatian kita kepada pihak tergugat kedua yaitu Pramoedya Ananta Toer. Sekurang-kurangnya dua hal dikemukakan di sana. Pramoedya tidak pernah mengemukakan penyesalannya secara terbuka tentang apa yang dulu dilakukannya, tidak pernah mengaku bahwa semua perbuatannya pada waktu itu adalah suatu usaha sistematik untuk menghancurkan kebebasan kreativitas *(systematic annihilation of the freedom of creativity).* Kalau tadi saya katakan ada dua pihak yang digugat, RMAF dan Pram, maka sebenarnya ada satu pihak lagi yang dibahas yaitu, untuk gampangnya, yang disebut kaum Manifes. Kelompok ini tidak digugat tetapi diangkat tinggi-tinggi. Dikemukakan di dalam *statement* suatu superioritas moral dari kaum sastrawan manifes yang ditindas oleh Pramoedya namun tidak membalas — bahkan membela hak Pramoedya untuk menulis. Seperti sudah dikemukakan di atas Taufiq mengulangi lagi superioritas moral dalam tulisannya. Semua rentetan terakhir soal — tuduhan kepada Pramoedya dan superioritas moral kaum manifes — akan dibahas di bawah nanti.[23]

Kesalahan-pemaafan-kekuasaan

Sangat menarik bahwa inti soal yang menyangkut Pramoedya dan tuntutan kepadanya adalah sesuatu yang sangat eklesiastik sifatnya yaitu dosa, pengakuan dan pengampunan. Asumsi yang ada di sana adalah adanya suatu instansi — boleh jadi tunggal — yang memiliki kekuasaan penuh untuk memberikan pengampunan atas kesalahan — suatu lembaga dengan kekuasaan semutlak yang berada di dalam *una sancta ecclesia*, gereja yang satu dan kudus. Kira-kira seluruh rangkaian ide seperti itulah yang bisa ditangkap dalam tulisan Mochtar Pabottingi dan Taufiq Ismail, para penandatangan *statement.*

Namun, jika diperhatikan dengan teliti, di sana terdapat kejanggalan logika karena terjadi pencampur-bauran tiga hal sekaligus di dalam satu sapuan besar. Hal pertama, adalah kesalahan. Apa jenis kesalahan yang dilakukan? Dalam kapasitas sebagai apa kesalahan tersebut dilakukan? Siapa yang harus menetapkan bahwa itu kesalahan? Dan malah pertanyaan bisa dilanjutkan karena ada berbagai peringkat dalam hal itu yang berawal dari kesalahan sampai kejahatan. Kedua,

adalah pemaafan. Kapan suatu kesalahan itu memerlukan pemaafan? Kapan seorang dimaafkan? Kepada siapa orang yang bersalah meminta maaf? Di dalam forum apa permintaan maaf seperti itu harus dilakukan? Taufiq mengatakan untuk minta maaf kepada sejarah. Kalau begitu, lantas *quid est historia*?

Dalam hubungan dengan itu siapa yang pertama-tama berhak memaafkan dan baru setelah itu seorang yang bersalah bisa dengan lega dan bersih hatinya melihat dirinya karena sudah mendengar vonis eklesiastik: pergilah dalam damai, *ego te absolvo!*, saya sudah mengampuni dosamu? Mengaku kesalahan dan permintaan maaf begitu penting sehingga Pabottingi mengatakan kepada saya: "Bila Pramoedya dengan jiwa besar mengakui kesalahan dan meminta maaf maka saya akan datang dan memeluknya sambil berkata: Engkaulah saudaraku, kini mari kita mulai melakukan sesuatu yang baru bersama-sama."[25]

Saya coba bicarakan dua hal ini — "kesalahan-pemaafan" — terlebih dahulu sebelum sampai pada yang ketiga yaitu kekuasaan. Bilamana kita berpikir dengan lebih dingin maka akan ditemukan suatu soal besar di sini. Alasannya, sudah terjadi suatu *overrompeling* di dalam kasus Pram, suatu serbuan dahsyat-kilat yang merusak seluruh tata berikut ini. Yang disebut sebagai kesalahan, pemaafan, kemudian diobrak-abrik urut-urutannya oleh suatu eksekusi yang sudah dilaksanakan ketika dia dipenjarakan dan dibuang. Pada gilirannya eksekusi ini pun jadi soal besar karena eksekusi hanya mungkin kalau sudah ada vonis. Mana mungkin ada vonis tanpa adanya pengadilan terhadapnya? Kalau eksekusi sudah dijalankan, selama lima belas tahun, maka meminta orang bersangkutan untuk meminta maaf dan mengakui kesalahannya di muka umum menjadi suatu perbuatan *inhuman*. Tuntutan ini tidak jauh bedanya dengan tuntutan agar Jepang meminta maaf kepada Amerika Serikat, pada saat memperingati lima puluh tahun usainya Perang Dunia Kedua, setelah dihajar oleh dua bom atom di Hiroshima dan Nagasaki.

Ironis, tuntutan ini pada dasarnya mengingkari superioritas moral yang ditonjol-tonjolkan statement itu. Saya kutip saja apa yang dikatakannya secara lengkap:"... However, all writers and artists that he suppressed did not retaliate and do not treat him today like he and his comrades in arms did to them 30-35 years ago — they even defend his right to write, protest the banning of his books and deplore the restrictions imposed on him". Namun, pada hemat saya, para penandatangan itu lupa bahwa bukan saja "semua penulis dan seniman yang ditindasnya tidak membalas" tetapi mereka — kaum manifes — tidak perlu membalas karena pembalasan sudah dibuat orang lain yaitu aparat negara, *state apparatuses*, yang menyiarkan seluruh daftar buku larangan yang tidak boleh dipakai di sekolah-sekolah. Kalau pun mereka mau membalas mereka sudah kehabisan obyek balasan. Karena itu waktu terbaik buat pembalasan dendam — akhir 1965 sampai sepanjang tahun 1966 — sudah dipakai, sehingga mereka sendiri tidak perlu memakainya lagi. Mereka kalah cepat, kalah kuat, kalah kuasa.

Semua buku atau sudah dibakar atau sudah dilarang, penulisnya sudah mati atau dipenjarakan. Apa artinya ini? Dengan ini intervensi medan kekuasaan sudah masuk langsung ke dalam medan sastra, yang pada gilirannya, menghapus medan sastra itu sekaligus dan disatukan ke dalam medan kekuasaan. Pertarungan mencari posisi secara otonom tidak terjadi, karena pengambilan posisi itu praktis menjadi kepatuhan medan sastra kepada medan kekuasaan. Otonomi medan sastra tidak ada lagi dan diganti oleh suatu heteronomi yang dikuasai oleh negara yang pada gilirannya menentukan etos sastra dan tidak kurang juga menentukan moral dan moralitas medan sastra. Karena itu ketika para penandatangan mengklaim suatu superioritas moral pada dasarnya klaim itu berlangsung sambil berpangku-tangan, *by inactivity*. Superioritas moral itu mengandalkan perbuatan yang sudah dibuat oleh orang lain, *by proxy*. Taufiq Ismail memang benar bahwa saat terbaik untuk membalas dendam adalah akhir tahun 1965

dan sepanjang tahun 1966. Tetapi balasan itu tidak perlu mereka buat karena sudah dibuat dengan tangan kekuasaan. Lantas, di mana superioritas moral itu? Superioritas moral itu justru diuji sekarang, dengan diciptakannya sendiri situasi moral seperti yang dibahas di bawah ini.

Dengan seluruh kegiatannya itu — dalam seluruh heboh hadiah Magsaysay — mereka menciptakan suatu situasi moral sendiri. Justru pada saat inilah mereka berada dalam suatu situasi di mana mereka memiliki kemampuan untuk berbuat sesuatu atas namanya sendiri, atas tanggungjawab sendiri, dan bukan *by proxy*. Mereka katakan bahwa mereka "membela haknya untuk menulis, memprotes pelarangan buku-bukunya". Ini tentu suatu perbuatan mulia. Kini orang itu, yang dibela haknya untuk menulis, tiba pada titik paling mengesankan dalam sejarah kariernya untuk memetik buah manis buah penanya — terlepas dari dilema yang dikemukakan Hosillos — pada saat diberikan hadiah internasional untuk kegiatannya dalam bidang tulis-menulis, dan terutama lagi dalam menulis karya sastra, yang haknya untuk menulis mereka bela. Kalau mereka membela haknya untuk menulis, mengapa ngamuk ketika buahnya mau dipetik? Kebenaran tidak mungkin berada di dua tempat: ketika membela dan ketika mengamuk. Air tidak mungkin bercampur dengan api. Kalau kebenaran tidak berada di dua tempat maka salah satunya dengan sendirinya palsu secara moral. Kalau kita percaya bahwa moralnya tinggi ketika membela hak Pramoedya untuk menulis, maka hampir dengan sendirinya tidak mungkin kita yakin bahwa moral itu masih tinggi ketika mengamuk. Tingkat moral itu sudah berada di ujung lain di sebelahnya!

Kini saya masuk ke dalam unsur ketiga yaitu apa yang dikatakan Pabottingi sebagai "mereka". Dalam argumen lanjutannya Pabottingi berkata, menurut anggapan Pram yang justru bersalah adalah pihak lain. Siapa? Yaitu "justru mereka yang menghukumnya dengan kerja paksa dan penghinaan bertahun-tahun di pembuangan".[26] Yang menarik perhatian saya adalah apa yang disebut sebagai "mereka", yang dilibatkan dalam kesalahan itu begitu netral, diberikan deskripsi begitu *onpartijdig*, sehingga disebut saja dengan suatu pronomen "mereka". Seorang tidak perlu menjadi analis politik untuk tahu bahwa yang disebut "mereka" itu bukan sekedar "mereka" tetapi suatu struktur masif kekuasaan yang tidak lain dari negara itu sendiri yang memonopoli kekuasaan untuk menentukan siapa bersalah, siapa tidak, jenis kesalahan, jenis hukuman, berapa lama dihukum, di mana dihukum, atas suatu kesalahan yang tidak pernah diadili dan karena itu tidak ada orang yang pernah tahu apa kesalahannya. Dengan seluruh uraian tentang medan kekuasaan yang mendominasi medan sastra, maka soalnya sudah semakin jelas.

Di sini tengah terjadi suatu *power struggle* dalam mengambil posisi dalam medan sastra. Ironis bahwa pertarungan medan sastra itu sepenuh-penuhnya ditentukan medan kekuasaan. Posisi penting dan menentukan di sini adalah suatu instansi di mana suatu genre sastra mendapatkan pengukuhan dan sejalan dengan itu menghidupkan suatu proses penyingkiran genre sastra lain, dengan dukungan kekuasaan. Otonomi medan sastra hampir-hampir sudah tak tampak. Jalan pikiran yang berlangsung adalah jalan berpikir kekuasaan dan jawaban yang diberikan adalah dengan memakai seluruh teknik kekuasaan dan prakteknya tidak lain dari praktek kekuasaan yang berlangsung di medan sastra itu sendiri.[27]

Kesusastraan kekuasaan

Ada suatu yang jauh lebih penting yang dibela Pabottingi yaitu suatu landasan intelektual dan moral bagi keputusan pribadinya. Landasan intelektual dan moral yang diambil itulah yang menjelaskan mengapa dia mengambil sikap yang begitu *triumphalistic* sehingga pada akhirnya dia merasa perlu memaklumkan kepada publik bahwa dia "bersyukur telah ikut menandatangani statement itu". Supaya jelas perlu dikemukakan di sini apa yang saya maksudkan dengan landasan moral di atas. Pabottingi begitu khawatir bahwa

arus pasca-modernisme sudah mengobrak-abrik tata nilai dan sekaligus juga komitmen terhadap nilai, dan karena itu terasa perlu adanya suatu usaha penyelamatan. Usaha untuk itu hanya mungkin dilakukan bilamana ada suatu keberanian. Karena itu, katanya, jangan dikira "tak diperlukan keberanian serta integritas intelektual untuk membubuhkan tanda tangan atas pernyataan itu." Malah secara dramatik dikatakan "... [b]eberapa saat, saya tergetar sebelum menyeberangi garis yang amat tipis itu. Tapi, getar tadi lenyap begitu keputusan saya ambil. Di sini, tak ada kegenitan atau keangkuhan 'sebagai yang kuasa'."[28]

Menarik perhatian saya bahwa ada dua hal yang dengan sangat baik dan sangat halus dihubungkan oleh Pabottingi yaitu moral dan kekuasaan. Di mana hubungan tersebut berlangsung? Untuk melihat hal ini maka sama sekali tidak bisa dipotong dari yang disebut di atas yaitu seluruh paradigma "kesalahan, pemaafan, kekuasaan". Hanya dengan memahami paradigma tersebut seorang bisa menempatkan dirinya, dan dengan itu memahami "integritas intelektual" yang di atasnya dibangun sejenis moralitas dari apa yang disebut sebagai "keberanian".

Mari kita mulai dengan yang disebut terakhir. Saya mencoba membedakan dua hal di sini. Pertama, keperkasaan, *fortitudo*, yang semata-mata mengandalkan kekuatan yang dilatih untuk menghilangkan ketakutan, *fear*, seperti keperkasaan seorang serdadu. Serdadu yang efektif adalah seorang yang sudah membunuh sampai habis akar-akar ketakutannya. Kedua, adalah keberanian, *courage*, yaitu dorongan untuk mengambil keputusan untuk memenuhi kepenuhan eksistensi pribadi seseorang *in-spite-of* ketakutan, *angst*, yang menghadanginya. Dia tidak membunuh ketakutan, baik *fear* maupun *angst*, karena memang tidak mampu membunuhnya. Dia jalankan keputusan itu meski adanya ketakutan. *Virtus, courage* hanya ada kalau ada ketakutan eksistensial. Ketika seorang secara moral sangat takut — misalnya karena melawan suatu adat istiadat lama, atau bertentangan dengan seluruh pendapat struktur kekuasaan yang ada, dan bertentangan dengan seluruh moral dan pendapat umum yang berlaku dalam masyarakat yang ada — tetapi demi kepenuhan eksistensi dirinya didesak untuk mengambil keputusan pribadi dan *in-spite-of* ketakutan itu dia maju dan mengambil keputusan itu, maka orang tersebutlah yang dikatakan berani, *courageous*. Kegetaran jiwa hanya berada pada orang yang berada dalam situasi seperti itu.

Dengan ini saya melihat kasus tersebut. Menempatkan Pramoedya Ananta Toer — saya semata-mata membayangkan pengarang ini sebagai sastrawan Indonesia moderen dengan predikat khusus: tidak ada bukunya yang boleh dibaca secara umum oleh siswa dan mahasiswa sastra dan politik, begitu banyak bukunya yang dilarang dan ketika diterbitkan tidak boleh beredar, dan sudah ada beberapa orang yang dijebloskan ke dalam penjara karena mengedarkan buku tersebut — di dalam seluruh paradigma kesalahan-pemaafan-kekuasaan maka dengan susah payah saya berusaha untuk memahami tergetarnya Mochtar Pabottingi "sebelum membubuhkan tanda tangan atas pernyataan tadi". Begitu susahnya saya memahami kegetaran itu sehingga saya lebih cenderung memberikan istilah kepada apa yang disebut keberanian di atas itu bukan keberanian tetapi keperkasaan. Dalam pengertian keperkasaan Mochtar Pabottingi sama sekali tidak memerlukan kegetaran karena tidak ada ketakutan, *fear*, di sana.[29]

Semua penandatangan statement itu berada di dalam paradigma "kesalahan-pemaafan-kekuasaan" yang sama sehingga perbuatan penandatangan itu tidak akan, bahkan tidak pernah akan dinyatakan sebagai "kesalahan". Alasannya, kembali lagi kepada paradigma tersebut, medan kekuasaan yang ada tidak akan menyatakan itu sebagai kesalahan. Di sana sudah menyatu medan kekuasaan dan medan sastra. Habitus para pelaku sastra itu direstui medan kekuasaan. Di dalam situasi semacam itu maka sama sekali tidak beralasan bahwa ada ketakutan, *fear*. Ketika tidak ada ketakutan, *fear*, yang harus dimatikan, dari

mana asalnya kegagah-perkasaan itu? Kalau *fear* tidak ada maka boleh jadi masih ada *angst*. Tetapi kalau itu terjadi, sebelumnya pasti sudah terjadi suatu situasi moral yang sama sekali berbeda — kasus itu akan diperbincangkan di bawah nanti. Tetapi dengan membaca seluruh *statement* dan menghayati nadanya, bolehlah dikatakan bahwa di sana tidak ada *fear* dan juga tidak ada *angst*. Bila tidak ada *angst* maka hampir dengan sendirinya tidak ada *courage*, keberanian. Lantas apa yang ada? Pada hemat saya yang ada hanyalah suatu pameran kegagah-perkasaan dalam suatu pentasan hasil serangan terencana atas seorang yang tidak berdaya.

Ada suatu hal lain lagi yang perlu kita pertimbangkan untuk menentukan serius atau tidak-serius kegetaran Mochtar Pabottingi yaitu landasan intelektualnya sendiri — mungkin juga cermin landasan intelektual para penandatangan statement — yang memungkinkan integritas intelektualnya dalam menilai prestasi literer Pramoedya Ananta Toer. Seorang boleh saja berpendapat bahwa hadiah sastra itu tidak selayaknya diberikan kepada orang lain, yang tertentu. Tetapi itu hanya mungkin kalau sudah ada keputusan terhadap prestasi literer. Setelah mempertimbangkan bobot liternya baru keputusan tentang "berhak atau tidak berhak" bisa dikemukakan. Baru di sinilah integritas intelektual Mochtar Pabottingi benar-benar teruji.

Sejauh yang saya baca tulisan-tulisan para penandatangan, tidak ada satu kata pun yang memperbincangkan prestasi literer Pramoedya Ananta Toer. Satu-satunya yang masih bisa dianggap ada hubungan dengan karya literer yang dikemukakannya adalah tentang bagaimana bersikap tentang karya sastra Pramoedya: "...yang pokok...adalah bagaimana kita meluangkan jalan bagi penghargaan atas karya-karya Pram tanpa sekaligus melecehkan hal-hal yang kita junjung tinggi." Dalam hubungan ini pun di sana sama sekali tidak dikatakan bagaimana mungkin dan dalam keadaan apa seorang bisa menghargai suatu karya sastra pada umumnya, atau karya Pram khususnya, sambil sekaligus tidak melecehkan hal-hal yang "kita junjung tinggi".

Ada dua soal utama di sini yaitu apresiasi literer di satu pihak, dan nilai-nilai kultural di pihak lain. Pertanyaan selalu bisa diajukan: apa yang dimaksudkan dengan hal-hal yang kita junjung tinggi itu? Etika? Moral? Nilai? Kalau nilai, nilai yang mana? Sekali lagi ketika semua ini dipersoalkan, maka faktor kekuasaan sama sekali tidak bisa dinafikan karena kekuasaan bukan saja memberikan konteks tetapi terutama kekuasaan itu mengambil alih peran untuk menentukan nilai apa yang dipertahankan dan nilai apa yang dibuang, dan bersama itu jenis apresiasi sastra mana yang dibuang dan mana yang dipertahankan. Dalam sebagian besar proses yang sedang dibicarakan setelah ditunjukkan intervensi medan kekuasaan ke dalam medan sastra, apresiasi karya sastra akan berubah wajahnya dan bersama itu genre sastra bila kekuasaan masuk dan jadi salah satu faktor dalam persamaan; demikian pun pelecehan atau tidak adanya pelecehan suatu nilai akan berubah proporsinya bilamana ditempatkan di dalam dimensi kekuasaan *(state power)*.

Beberapa kemungkinan ada di sini. Apresiasi berjalan sejajar dan karena itu merupakan suatu afirmasi terhadap nilai yang ada. Ini tidak berarti bahwa tidak terjadi protes di sini. Bisa terjadi ada protes tetapi dengan protes itu tidak berarti terjadi perubahan *the universe of cultural possibles*. Kekuasaan merestui ini dan kalau perlu memberikan sumbangan dalam arti memberi fasilitas, subsidi membangun pusat-pusat kebudayaan di Jakarta dan di daerah. Hampir seluruh konsep pembinaan kesenian dan kebudayaan berada di dalam paradigma ini. Setiap protes harus bisa dikendalikan, dan menjadi tugas pembinaan kesenian pada umumnya dan kesusastraan khususnya untuk mengembalikannya ke dalam rel yang telah ditentukan, dengan kekuasaan sendiri sebagai pembinanya.[30]

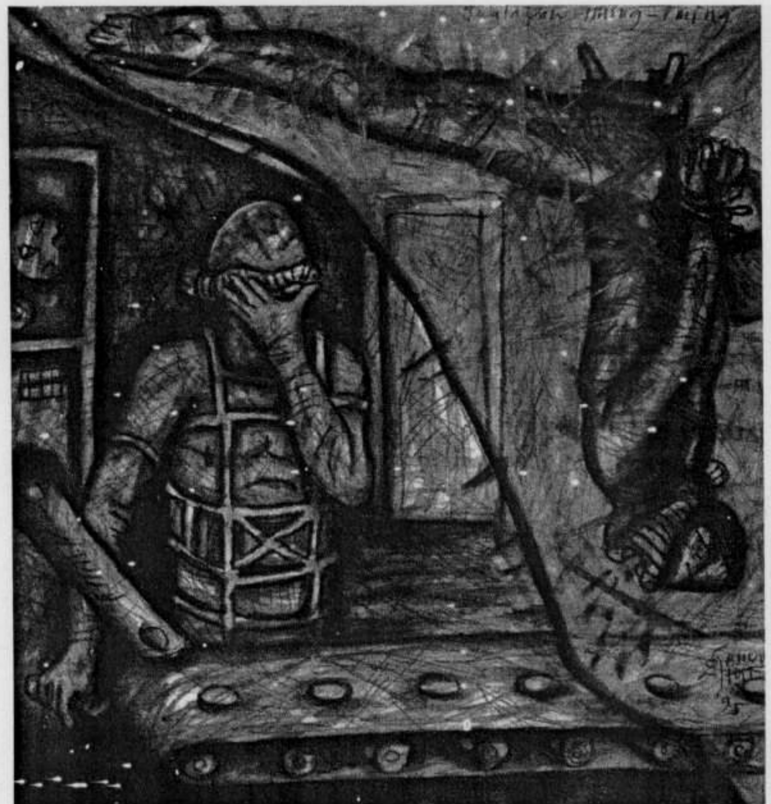
Kemungkinan lain, kekuasaan itu sendiri masuk ke dalam dan menjadi medan sastra itu sendiri. Di sini terjadi perkembangan yang menarik

perhatian. Kesusastraan mendapat tempat langsung di dalam lubuk hati para pemilik medan kekuasaan. Belum pernah terjadi jumlah para pejabat begitu besar yang melibatkan diri ke dalam kegiatan seni dan kesusastraan khususnya. Para birokrat itu berlomba-lomba menjadi seniman suara. Semua berlomba-lomba menulis puisi dan mendeklamasikan puisi untuk mendukung perkembangan suatu genre sastra yang, karena ketiadaan nama yang tepat, bisa disebut saja sebagai kesusastraan kekuasaan. Puncak tontonan itu terjadi ketika merayakan lima puluh tahun kemerdekaan Indonesia. Belasan birokrat, menteri dan lain-lain, memamerkan kemampuannya bersanjak di depan umum. Pada umumnya tema-temanya berputar di sekitar patriotisme, dan pembangunan.

Tetapi di sana juga letak soalnya. Bidang yang paling dalam yang bisa disebut sebagai *the inner sanctuary* sastra adalah keindahan, *beauty*, yang tidak bisa ditembusi oleh kekuasaan, demikian pandangan kaum idealis. Dalam kenyataannya kekuasaan bisa membentuk keindahan, *power begets beauty*, modal bisa membentuk keindahan, *capital begets beauty* — inilah ekonomi-politik perkembangan mode, fashion. Dalam arti itu tidak mengherankan bilamana kekuasaan itu masuk langsung ke dalam medan sastra, meski bukan dengan tujuan menghidupkan medan sastra tetapi membangun medan kekuasaan.

Campur tangan kekuasaan yang terlalu besar — baik dalam model afirmasi, intervensi maupun dalam model negasi — dalam menghubungkan apresiasi seni di satu pihak dan kebudayaan di pihak lain senantiasa menimbulkan soal, antara lain, pelecehan terhadap salah satunya, atau malah dua-duanya sekaligus: membengkokkan apresiasi dan mengganggu kebudayaan sekaligus. Selalu bisa terjadi pelecehan terhadap yang seharusnya dijunjung tinggi dan menjunjung tinggi nilai yang seharusnya dilecehkan. Bagi masyarakat sastra dan kebudayaan pada umumnya perjuangan justru terletak di sini yaitu menjinakkan kekuasaan, dalam arti mengurangi ruang dimana kekuasaan menentukan estetika dan mempertahankan otonomi sejauh mungkin dan semampu mungkin. Dengan demikian apresiasi menjadi hasil akhir tawar-menawar oleh masyarakat sastra itu sendiri atas dasar kepatutan dan harkat manusiawi dalam suatu kompetisi karya sastra. Hanya dengan jalan itu kesusastraan bisa berperan dalam mengubah nilai dan dengan itu kebudayaan. Tanpa itu afirmasi lebih menimbulkan soal, negasi menjadi perjuangan yang tak kunjung habis. Di pihak lain, intervensi kesusastraan kekuasaan bisa merangsang ektasis neurotik, mabuk kekuasaan bukan karena mengejar tetapi karena dikejar kekuasaan. Dominasi kekuasaan dari satu sisi membangkitkan semacam *Kinderfreude des ästhetischen Aha-Erlebnises* baik di dalam diri pencipta maupun di dalam diri audiens yang menikmatinya.

Kemungkinan lain apresiasi berjalan tidak seiring dan malah bertolak belakang dan karena itu menjadi negasi atau suatu *Verneinung* dari suatu nilai yang berlangsung. Kekuasaan akan memberikan perhatian khusus kepada jenis ini. Kooptasi



akan diusahakan dan diarahkan khusus baginya. Namun, kooptasi adalah hasil akhir dari permainan dua pihak yang akan tergantung pada habitus para peserta medan sastra itu. Pramoedya Ananta Toer, misalnya, adalah seorang yang sudah membina sejenis *habitus* yang bahkan sudah ditempa oleh api suatu *inferno* pembuangan "orang rantai". *Habitus* itulah yang telah mendukung kreativitasnya. Seluruh protes terhadapnya selalu berpusat pada "penghancuran kebebasan kreatif", tetapi berkat habitus yang selalu memadu pengalaman dengan kreativitas maka kreativitasnya selalu memuncak di tengah penghancuran kebebasan kreatif. Inilah orang yang justru produktif ketika kebebasan dilumat-lumatkan. Dengan kata lain inilah orang yang mampu membedakan situasi obyektif bagi kreativitas dan proses kreativitas itu sendiri. Meski berada dalam ketiadaan faktor obyektif bagi kebebasan tetapi karena daya serap pribadi yang tinggi dia mampu mengolah kembali semua faktor obyektif menjadi karya sastra yang memukau. Atau bila dipakai konsep seperti yang dikemukakan Ignas Kleden, "... [k]reativitas adalah reproduksi individual dan personal dari semua faktor sosial yang diterima oleh seorang individu", maka Pramoedya adalah orang yang mampu memakai dengan efektif kondisi sosial itu bagi penciptaan.[31]

Dengan itu sulit terjadi kooptasi. Bila tidak mungkin maka jenis apresiasi dengan negasi sebagai dasarnya akan dihapuskan. Di sana lalu terjadi tabrakan. Salah satu alasan utama yang menyebabkan tabrakan itu sering tidak terhindarkan adalah kesusastraan itu sendiri adalah idelogi. Ideologi kesusastraan itulah yang ingin diarahkan dan "dibina" kekuasaan. Dalam arti ini ideologi kesusastraan berhubungan langsung dengan kekuasaan, baik dalam dimensi sosial maupun politik. Ideologi di sini dalam pengertian yang sangat sederhana dalam arti kalau sekiranya apa yang dipikirkan seseorang itu dan apa yang ditulis seorang dalam karya sastranya berhubungan atau menghubungkannya langsung dengan struktur dan relasi kuasa, maka di sana ideologi itu tengah bekerja. Bila suatu karya sastra dalam mengungkapkan rasa, memberikan penilaian, cara menanggap soal, dan cara meyakini sesuatu yang pada gilirannya langsung saja berhubungan dengan urusan mempertahankan dan mereproduksikan kekuasaan itu, maka kesusastraan itu tinggi dalam kadar ideologis.[32] Dalam arti itu suatu karya sastra tidak terhindar dari menyentuh struktur kekuasaan, dan mengganggu kekuasaan itu. Kenyataan ini biasanya tidak pernah dibiarkan.

Realitas kekuasaan senantiasa menunjukkan kenyataan berikut ini. Kapan pun dalam masyarakat otoriter suatu sistem kekuasaan hanya memberikan apresiasi kesusastraan kepada karya sastra yang mendukung keberadaannya, *the maintenance and reproduction of social power.* Bagi pemerintah kolonial Belanda, *Max Havelaar, of de Koffiveilingen der Nederlandsche Handelmaatschappij,* terbit 1860, karya Multatuli sangat mengganggu terutama karena mengguncang penyelenggaraan dan reproduksi kekuasaan kolonial. Apa yang mengguncangkan itu? Tidak lain dari *habitus* sang penulis yang menempatkan simpatinya dan karena itu mengambil pihak pembelaan terhadap kehidupan desa Jawa yang miskin dan sederhana, sambil menelanjangi situasi bangkrut dalam administrasi kolonial yang menyelenggarakan kekuasaan penjajahan."[33]

Pemerintah kolonial tidak melarang buku itu, dibiarkan masuk ke dalam buku teks sekolah. Tetapi di dalam prakteknya diskusi terbuka tentang Max Havelaar tidak diperkenankan karena dianggap "...untuk kebanyakan siswa pribumi tak pelak lagi bisa menjadi luar biasa berbahaya, yaitu bilamana mereka membacanya sendiri; akan segera menjadi tidak berbahaya, dan menyelamatkan, bilamana buku itu dibaca di bawah pembinaan, misalnya bila dibaca di ruang kelas. Semakin kita menekankan ketakutan pada Multatuli semakin dia dari segi tertentu menyerap masuk ke dalam hati kaum muda."[34] Hampir semua nada *patronizing* ditemukan di sini: ada bahaya, karena itu harus ada pembinaan yang baik, *goede leiding,* untuk menjadikannya tidak berbahaya

dan bahkan mengubahnya menjadi sesuatu yang membawa keselamatan, *heilzaam*. Di mana letak bahaya tersebut? Buku itu berbahaya dilihat dari segi sentimen anti-kolonial yang bisa dibangkitkannya".[35]

Meskipun diakui keunggulannya sebagai karya sastra tetapi tetap dijaga dan dibatasi penyebarannya jangan sampai terlalu meluas agar dengan itu masyarakat kolonial terhindar dari kemungkinan "melecehkan apa yang mereka junjung tinggi" yaitu moralitas yang menjadi ideologi the *white man' s burden* dalam bentuk kolonialisme. Moralitas itulah yang menjadi basis legitimasi kekuasaannya. Hampir-hampir tidak mungkin menghargai Multatuli dan sekaligus tidak melecehkan moral yang dianutnya yaitu moral yang membenarkan tindakan secara sistematik menjalankan ketidakadilan. Karya Multatuli memang membawa dampak besar baik di kalangan pemerintah Belanda maupun dalam kalangan masyarakat kolonial, dan terutama besar di kalangan kaum pergerakan nasional.

Dengan analogi semacam ini bisa dilihat bagaimana kasus Pramoedya menjadi kasus kebudayaan dalam arti penuh. Bila kekuasaan berada di dalam dimensi ini maka hampir-hampir menjadi suatu *contradictio in terminis* mengatakan memberikan apresiasi sastra pada karya-karya milik Pramoedya Ananta Toer dan pada saat yang sama tidak "melecehkan hal-hal yang kita junjung tinggi". Kalau ramifikasi antara apresiasi sastra, kekuasaan, dan sistem etika suatu zaman tidak dibongkar maka apa yang ditulis Mochtar Pabottingi itu sendiri tidak mencerminkan adanya upaya membuat pertimbangan tentang karya sastra Pramoedya dalam seluruh tali-temalinya yang ruwet dengan kekuasaan.

Ketika kita melayangkan pandangan kita kepada *statement* yang sudah "diedit" berulangkali oleh Mochtar Pabottingi maka ternyata juga di sana tidak ada satu kata pun dalam *statement* itu yang berucap tentang prestasi literer Pramoedya Ananta Toer. Bagaimana bersikap pun sama sekali tidak ada di sana. Karena itu saya tidak melihat satu kesempatan pun di mana para penandatangan bisa menguji integritas intelektualnya. Khususnya dalam hal Mochtar Pabottingi, bila tidak ada ketakutan untuk menjadikannya berani, dan bila tidak ada kesempatan yang diberikan oleh dirinya kepada dirinya sendiri untuk menguji integritasnya, maka saya hampir-hampir tidak percaya, meskipun saya sudah berusaha sekuat tenaga untuk percaya, bahwa Mochtar Pabottingi begitu "tergetar sebelum menyeberangi garis yang amat tipis itu".

Tetapi, kalau asumsi saya berikut ini bisa jadi bahan pegangan bahwa saya cukup mengenal Mochtar Pabottingi, maka saya berusaha meyakinkan diri saya sendiri untuk percaya bahwa dia benar-benar "tergetar sebelum menyeberangi garis yang amat tipis itu". Namun, kesimpulan berikut ini yang saya ambil justru bertolak belakang dengan yang dikemukakannya. Kalau sekiranya dia benar-benar tergetar maka ketergetarannya itu terutama karena dia harus menyeberangi garis moral yang lama dan garis integritas intelektual yang dulu dia pegang. Dan garis itu sama sekali tidak tipis! *You've crossed the solid line!* Ketika dia menyeberangi garis itu tidak ada *fear* yang menghadang karena seperti sudah dikemukakan di atas kekuasaan itu mungkin berada di pihaknya. Namun, yang ada di sana adalah *angst*, karena dia harus melawan suara hatinya sendiri demi sesuatu yang boleh jadi tidak memenuhi kebutuhan eksistensinya. Karena itu untuk perbuatan ini dia tidak bisa disebut *courageous* karena perbuatan itu justru melanggar *virtus*. Kalau tidak ada *virtus* bagaimana mungkin ada keberanian. Kalau tidak ada keberanian ...!

Dia berusaha membekukan *angst* itu. Tetapi itu hanya bisa dibuat bila bersama itu menyobek eksistensinya sendiri. Tetapi yang terjadi biasanya *angst* selalu mengusik selama di dalam dirinya tidak terpecahkan kontradiksi dalam bentuk dilema moral yang dikatakan di atas. *Angst* itu akan selalu muncul lagi ketika di dalam batinnya tetap terjadi pergolakan antara moralnya yang dulu dan moralnya sekarang ketika dia harus melawan apa

yang dulu dipikirkannya dan harus menolak yang dulu jadi landasan moralnya sendiri karena landasan moral itulah dan integritas intelektual itulah yang, katanya lagi, menjadi dasar ketika pada suatu saat di masa yang silam sebelum "menyeberangi garis yang amat tipis itu" dia dengan jalannya sendiri "... telah membela dan memaafkan Pram."

Kekuasaan kesusastraan

Pada dasarnya seperti yang sudah dikemukakan di atas semua debat soal Pramoedya adalah cermin dari kekalutan kebudayaan yang tengah berlangsung. Saya sudah berusaha membuka tabir kekalutan kebudayaan ketika kekuasaan itu masuk dan mengobrak-abrik seluruh tertib moral. Saya sudah berusaha untuk membongkar masalah kekalutan ketika kekuasaan itu masuk dan mengatur bahkan menentukan genre sastra bahkan seluruh dasar apresiasi seni pada umumnya dan tata sastra pada khususnya. Bahkan medan kekuasaan itu sudah menjadi medan sastra dan medan sastra menjadi medan kekuasaan. Tapi, di pihak lain, kekuasaan juga tidak mungkin begitu berminat pada kesusastraan tanpa mengincar sejenis kekuasaan yang ada di sana. Seperti sudah dikatakan di atas kesusastraan sebagai sumber ideologi itulah yang jadi titik singgung antara sastra dan kekuasaan. Dalam berbagai produk sastra novel dan roman adalah medan yang paling kaya karena ruang yang dibukanya begitu tanpa batas. Di sana besar kemungkinan terjadi *the intersection of social and economic relevance* dari semua yang berlangsung di dalam masyarakat, termasuk kekuasaan. Tidak jarang kesusastraan membongkar kekuasaan, meski lebih sering kekuasaan menggusur kesusastraan.

Pertanyaannya bagaimana kesusastraan berkuasa untuk mengubah kekuasaan itu, tanpa harus menjadi kekuasaan itu sendiri? Di sini letak tantangan dan sekaligus tragedi kesusastraan. Suatu karya tulis yang sejak awal ingin bermain dan memainkan peran sebagai kekuatan intelektual biasanya gagal sebagai karya sastra. Jejalan diskusi filosofis akan membosankan semua pembaca, nilai estetika tidak pernah mampu dipegangnya, dan dengan itu atau terutama karena itu malah kehilangan daya literer untuk mencapai tujuannya. Begitu pun suatu karya tulis yang sejak awal bermain dan ingin memainkan peran sebagai kekuatan moral dengan mengajar moralitas dengan tujuan khusus untuk mendidik biasanya gagal menjadi karya sastra. Ia lebih merupakan kumpulan kotbah dan pidato didaktik — dalam pesan ideologis, pesan pembangunan, dan lain-lain — yang akan begitu membosankan sehingga karya semacam itu biasanya tidak cukup menjadi katekismus dan terlalu rendah untuk menjadi suatu karya sastra.

Hampir tidak pernah terjadi suatu karya tulis, yang sejak dari awal ingin bermain kekuasan, berhasil sebagai karya sastra. Suatu karya tulis yang sejak awal ingin bermain dan memainkan peran sebagai *political power* biasanya berakhir dengan karya-karya korup. Dalam banyak hal realisme sosialis jadi contoh klasik tentang murahannya karya sastra model itu. Dalam banyak hal tragedi Lekra dalam kesusastraan terletak di sana.

Pramoedya sendiri selalu berhasil ketika karya-karyanya menjadi ekspresi dirinya. Tetapi dia gagal ketika dia mau memainkan *power* langsung dengan kesusastraan sebagai alatnya. Contoh terbaik adalah Sekali Peristiwa di Banten Selatan, yang ditulis dengan tujuan khusus mengedepankan dan sekaligus memainkan kekuatan ideologi. Roman ini ingin memainkan peran dalam mengangkat gotong-royong yang oleh Pramoedya dikatakan sebagai sesuatu yang sangat dia junjung tinggi terutama sekali karena "sampai dewasa ini mengejek dan mencibir para pemimpin dan pemerintah telah menjadi mode, sebagai overkompensasi daripada jiwa yang tak tahu mencari arah yang benar."[36]

Jelas di sini roman ini ingin menggusur kritik dan sinisme sosial terhadap kekuasaan. Apa yang terjadi dengan roman tersebut? Teeuw menunjukkan dengan jelas di mana letak kegagalan itu:

"Bagaimana potret orang di Banten, bajingan

Musa dan pahlawan Ranta dengan pengikutnya begitu berlebih-lebihan ditampilkan; di sana tidak ada garis-garis gambar manusiawi, tidak ada bayang-bayang; sinar-bayang, yang membuat karya Pramoedya tentang pejuang kebebasan rakyat, keadilan dan perjuangan melawan tirani dulu begitu memukau, hilang dari sana. Di sini ideologi telah menggusur seni."[37]

Bisa dipahami kritik Teeuw. Kalau sastra itu sendiri adalah suatu ideologi, maka meng-"ideologikan ideologi" laksana menuang garam ke laut, hilang makna. Dengan perasaan "lega" Teeuw mengatakan, untung Pramoedya sedikit sekali menulis ceritera jenis ini.

Namun, selalu saja ada contoh di mana kesusastraan mampu menjalankan kekuasannya, kekuasaan literer ketika ia menjadi suatu proses dalam hidup. Ada berbagai jalan yang bisa ditempuh karya sastra untuk mencapai kekuasaan dengan jalan estetika yaitu dengan meningkatkan pengertian, mengubah *imaginative climate*, yaitu suatu iklim imaginatif hasil kreativitas, yang pada gilirannya, memungkinkan kreativitas itu sendiri.[38]

Dengan itu kesusastraan menjalankan peran yang hampir-hampir berlangsung di luar kesadarannya yaitu menanamkan sejenis ideologi yang mengubah orang yang menjadi titik strategis di dalam pergaulan umum di dalam masyarakat terutama mengubah mereka yang harus mengajar orang lain yang tidak membaca sastra dengan memberikan seluruh referensi literer dari bahan sastra hasil bacaannya. Seluruh rentetan praxis literer tersebut tidak lain dari suatu tindak kultural. Dengan praxis literer semacam itu estetika menjelma menjadi kekuasaan. Sekali karya sastra menjelma jadi kekuasaan literer, maka kekuasaan estetika semacam itu tidak pernah berdamai dengan kekuasaan politik. *Max Havelaar* sekali lagi jadi contoh klasik. Seluruh estetika *Max Havelaar* menjelma menjadi ideologi. Pada gilirannya, ideologi estetika Multatuli diserap kaum pergerakan



Hanura Hosea

dan dijadikan praxis politik menentang kolonialisme.[39]

Suatu sistem kebudayaan baru subur bila praxis literer itu berkembang secara kreatif baik di kalangan penulis kreatif yaitu para sastrawan, para kritisi sastra, dan tidak kurang pentingnya para penikmat sastra, atau medan sastra. Kumpulan semua unsur inilah yang disebut sebagai *literary community*, masyarakat sastra. Suatu tindak kultural tidak lain dari menyuburkan masyarakat sastra itu dengan merangsang iklim imajinatif. Dengan itu daya serap kesusastraan menembus lapisan-lapisan sosial dan ekonomis menjadi penggerak efektif bagi kebudayaan pada umumnya karena kesusastraan menjadi *the intersection of social and economic relevance*. Menurut hemat saya di sinilah arti penting karya-karya Pramoedya Ananta Toer.

Dalam arti itu ironis ketika seluruh hingar-bingar debat itu berlangsung dalam kosakata kekuasaan — baik dari para pengeritiknya, baik mereka yang membelanya untuk memberikannya kekuatan moral agar menerima hadiah sastra, No-

bel Asia tersebut, di tengah persaingan ketat sastrawan se-Asia di penghujung abad duapuluh ini — Pramoedya Ananta Toer sendiri menunjukkan bagaimana kekuasaan itu melangkah dari kesusastraan! Kira-kira seminggu setelah *statement* kedua puluh enam orang itu diributkan di suratkabar sang pengarang tua itu menanggapi semua hingar-bingar tentang dirinya dengan suatu jawaban literer. Persis seminggu setelah itu dia mengeluarkan suatu karya sastra dalam bentuk roman dengan judul *Arus Balik*, setebal 750, tujuh ratus lima puluh halaman. *O... formidabile dictu!* Pada saat yang sama tepat pada tanggal 17 Agustus, untuk memperingati lima puluh tahun kemerdekaan RI di Belanda diluncurkan pula terjemahan Belandanya dengan judul *De Stroom uit het Noorden* atau *Arus Utara.* Semua penerbitan ini hampir-hampir membikin bungkam para pengecam pengarang tua ini.

Tentu saja sangat naif menilai suatu karya sastra berdasarkan tebal-tipisnya buku hasil karya itu. Dengan alasan itu saya abaikan saja soal ketebalan buku. Ketika menyelesaikan tulisan ini saya belum selesai membaca buku tebal di atas. Tetapi berdasarkan beberapa halaman pertama, saya sudah merasa bahwa dengan suatu *grand opening* seluruh dunia imajinasi saya dihanyutkan ke dalam suatu wilayah magis masa silam yang jauh-jauh adanya dari kesadaran saya, masa-masa terakhir kejayaan Maritim, Kerajaan Majapahit. Seorang teman yang sudah membaca lebih dari separuh buku tersebut memberikan komentar berikut ini: Saya paham sepenuh-penuhnya bahwa yang saya hadapi itu adalah suatu masa tua dalam sejarah Indonesia. Ungkapan-ungkapan bahasa Pramoedya Ananta Toer untuk melukiskannya adalah ungkapan-ungkapan klasik dengan gaya bahasa arkaik, tua. Tidak ada yang istimewa di sana. Tetapi hampir tidak bisa saya jelaskan kekuatan apa yang merasuk saya sehingga sekali saya mulai dengan kalimat-kalimat awal saya terseret untuk membaca dan membaca terus buku itu. Hanya kelelahan fisik yang menghentikan saya.

Tetapi dua-dua alasan di atas — tebal-tipis, keterpukauan seorang dengan suatu karya—belum membuka suatu kemungkinan tentang seberapa tinggi nilai literer karya tersebut. Namun, satu hal sudah pasti yaitu suatu kerja keras. Tentu saja kerja keras dengan gampang dihubungkan dengan tebalnya buku itu. Tetapi bukan itu juga yang saya maksudkan. Kerja keras yang saya maksudkan di sini adalah upaya menghabiskan seluruh daya imaginasi literer seorang pengarang yang membenamkan dirinya di dalam suatu situasi berabad-abad silam dan menyelam ... terus menyelam sambil mengais di dalam air — benar-benar saya pilih kata "mengais" ini — dan dari sana membawa kembali mutiara dalam bentuk suatu karya sastra dengan seluruh perspektif historis di dalam dan di baliknya. Karya itu meningkatkan pengertian, mengubah iklim imaginatif masyarakat sastra dan politik di sini. Kalau yang sudah dibaca dalam hampir semua tulisan Pramoedya Ananta Toer kembali lagi terulang di sini yaitu mereka menjadi lokus bagi *the intersection of social and economic relevance* maka karya itu tengah menjalankan suatu praxis literer yang dahsyat.

Beberapa kesimpulan

Saya sudah mencoba membuka apa yang terjadi di balik seluruh kontroversi hadiah Magsaysay. Suatu perubahan besar tengah terjadi di dalam kebudayaan di dunia. Di tengah itu sebagian besar lembaga-lembaga kebudayaan mengalami disorientasi. Hadiah Magsaysay membuka tabir disorientasi kebudayaan di dalam negeri, sambil memberi dampak di dua bidang sekaligus: negara dan masyarakat sastra. Lingkungan sastra tentu akan meluas karena medan sastra adalah titik-singgung utama antara kelompok sastrawan, intelektual, dan kaum profesional pada umumnya. Karena itu hadiah tersebut langsung merangsang kontroversi. Setiap kelompok mencoba merumuskan kembali posisi di dalam medan sastra ... dan medan kekuasaan.

Bersamaan dengan perumusan kembali posisi terjadi aneka kontradiksi. Pengeritik Pramoedya

menuduhnya memakai politik untuk memenangkan kesusastraan. Tetapi sejauh yang saya coba teliti kesimpulan saya adalah mereka menjalankan sendiri apa yang dituduhkannya itu. Seluruh kosakata yang dipakai di dalam kontroversi Magsaysay adalah kosakata kekuasaan, dari yang samar-samar sampai yang secara terang-terangan memang memainkan kekuasasaan itu. Mobilisasi kekuasaan tidak lain dari *power game*.

Kontradiksi ini sendiri pun berhubungan langsung dengan *state power* yang menjalankan kekuasaan di dalam kesusastraan, sambil memasuki sendiri medan sastra itu dan mengembangkan kesusastraan kekuasaan dengan cita rasa keindahan sendiri. Di tengah semuanya itu pertanyaan tentang harapan terhadap otonomi sastra hampir-hampir menjadi tidak relevan. Sebagian kesulitan terletak terutama di dalam kesusastraan itu sendiri. Kesusastraan hampir tidak pernah berpisah dari politik dan terutama politik kekuasaan. Bila diambil secara garis besar perubahan politik selalu menentukan perubahan sastra dan jarang terjadi sebaliknya. Realisme sosialis ditentukan dan didukung kekuasaan. Perubahan kekuasaanlah yang menentukan kehadiran genre sastra lain. Hampir setiap genre kesusastraan yang berlangsung di sini adalah akibat dari suatu permainan politik. Lantas, mengapa gusar tentang tiadanya otonomi sastra itu?

Inti dari seluruh debat — yang sudah dibuka oleh semua *statement* dan *counter-statement,* yang suka dan membenci Pramoedya Ananta Toer — berputar di sekitar hubungan antara dua hal berikut ini: *power and the freedom of expression*. Inti dari kritik yang diberikan kepada Pramoedya adalah peran yang dimainkannya ketika "menghancurkan kesempatan bagi kreativitas" para pengarang. Masa yang dibicarakan ini telah berlangsung puluhan tahun yang silam dan dalam pada itu baik di dalam negeri maupun di luar negeri telah terjadi pelbagai peristiwa yang mengubah dunia ini secara jauh dan dalam. Karena itu kini, pada hemat saya, sudah tiba saatnya untuk menilai zaman itu dengan lebih dingin. Penilaian terhadap masa itu, pada gilirannya, akan membuka wawasan kita tentang kemerdekaan berkreasi di dalam bidang apa saja, meski kebetulan di sini saya sedang mempersoalkan kreativitas literer.

Tetapi pemahaman masa yang kompleks seperti tahun 1960-an itu tidak dapat dicapai tanpa memeriksa banyak hal seperti *the inner workings* dari Lembaga Kebudayaan Rakyat, Lekra, pada tahun-tahun itu. Karena itu suatu penelitian yang tuntas perlu dibuat tentang apa prinsip sastranya, siapa yang berwenang menetapkan prinsip itu? Seberapa jauh prinsip itu ditaati? Berapa jauh Partai Komunis Indonesia, PKI, berkuasa di dalam dunia kesusastraan? Siapa yang menjadi penghubung antara partai dan suatu lembaga kebudayaan? Seberapa jauh Lekra, PKI, berhubungan langsung dengan aparat negara — baik birokrasi sipil maupun militer, di pusat dan di daerah — dan dengan itu menikmati fasilitas negara demi pekerjaan kebudayaannya? Setelah itu baru diperiksa prestasi litererrnya. Tanpa memahami itu praktis kita tidak mampu memahami zaman yang penuh pergolakan ekonomi-politik itu. Pergolakan literer hanya menjadi bagian kecil, meski hampir-hampir tak terpisahkan dari seluruh proses itu.

Kontroversi ini menghidupkan kembali soal kekuasaan dan kreativitas untuk masa sekarang. Seberapa jauh keduanya ini berhubungan? Seberapa jauh keduanya ini saling mengganggu? Kaisar Agustus zaman Romawi dengan kekuasaannya melindungi Publius Vergilius yang — dengan menghabiskan waktu sepuluh tahun, dihempas rasa putus asa sampai ke tingkat di mana dia ingin menyobek-nyobek hasil karyanya sendiri yang hampir saja tidak sampai ke tangan kita — berhasil menulis epos *Aeneïd* tentang petualangan putera bangsawan Troya sampai berdirinya kota Roma, yang juga berfungsi sebagai legitimasi bagi puncak kekuasaan kekaisarannya. Karya tersebut menjadi salah satu dari puncak keindahan sastra Latin. Penindasan belum tentu menghasilkan mahakarya kesusastraan. Begitu pula, bak menggantang asap bila ada yang berusaha mencari jejak

bahwa kebebasan pernah menjelma menjadi rahmat untuk menghasilkan karya besar yang keluar dari tangannya. Penindasan, sebaliknya, melahirkan tetralogi *Bumi Manusia*, dan *Arus Balik*.

Kalau tiga contoh ini dipakai sebagai petunjuk maka kekuasaan boleh dibilang sesuatu yang *amorphous* bagi kesusastraan. Tetapi dalam kenyataannya tidak. Kekuasaan menjadi bagian dari kesusastraan dan kesusastraan menjadi bagian dari kekuasaan. Seluruh studi yang coba saya kerjakan menunjukkan arah itu: politik tetap menjadi panglima kesusastraan. Kalau itu soalnya maka otonomi medan sastra harus diterima dalam tafsiran terbatas dan kira-kira letaknya di sini: membuka medan sastra untuk segala jenis karya dan dengan demikian mengisi bersama yang disebut sebagai *the universe of possible options* di dalam karya sastra. Genre kesusastraan ditentukan oleh hukum sastra. Pergeseran jenis sastra, dengan demikian, adalah hasil kompetisi literer termasuk berkompetisi dengan kesusastraan kekuasaan. Dalam arti inilah kehadiran Pramoedya merangsang kompetisi sastra secara sangat serius. Kerugian jauh lebih besar bila pengarang ini dibuang dari dunia sastra nasional.

Kesusastraan yang mencita-citakan kekuasaan jarang memenuhi harapannya. Tapi kesusastraan yang asli sering menjelma jadi kekuasaan dengan kekuatan estetiknya. Kalau itu yang terjadi biasanya kekuasaan kesusastraan yang bertumbuh karena kompetisi sastra sering melahirkan perubahan sosial yang berarti dan menentukan. Apa arti kongritnya? Saya tidak dapat membayangkan bagaimana kaum muda kelak memperkaya dirinya — atau betapa miskin mereka kalau tidak berkesempatan memperkaya diri — dengan suatu kematangan estetik dan dengan itu menghayati dilema yang dihadapi kaum inteligensia masa pergerakan nasional tanpa membaca seluruh tetralogi *Bumi Manusia*. Saya tidak dapat membayangkan bagaimana generasi muda menghayati intensitas revolusi 1945, dilema moral yang dihadapi para pejuang, orang biasa, ayah dan ibu, anak dan istri di desa, di kota, di medan perang, dan di penjara tanpa membaca dan dibenamkan di dalam ekstasis estetik oleh karya-karya sastra seperti *Keluarga Gerilya, Mereka yang Dilumpuhkan, Perburuan, Cerita dari Blora* dan lain-lain lagi.

Menghapuskan kesempatan dan kemungkinan itu berarti suatu sistem kebudayaan harus membayar *opportunity cost* yang tinggi. Apa artinya untuk bangsa? Suatu sistem kebudayaan tidak mungkin, dan malah, tidak boleh menutup mata terhadap *opportunity cost* yang tinggi itu. Sesuatu harus dibuat oleh masyarakat budaya di sini untuk menangkap kesempatan, dan memberi peluang mengatasi masalah biaya-kesempatan yang tinggi itu. Caranya adalah dengan memasukkan kembali pengarang besar ini ke dalam pergaulan umum masyarakat sastra. Karyanya boleh dibaca di ruang-ruang pendidikan, dibahas di sekolah-sekolah, dan diperdebatkan di dalam masyarakat umum. Ini tidak berarti semua karyanya harus disetujui. Justru tidak perlu, malah harus didebat secara kesatria-literer. Tetapi dengan dibukanya kesempatan maka suatu debat kebudayaan sudah dibuka. Kebudayaan itu dengan sendirinya bertumbuh, dan dalam pertumbuhannya berkembang karena sangat diperkaya dari dalam.

Secara politis kita sudah tiba pada suatu momen historis — lima puluh tahun kemerdekaan Indonesia. Di tengah euphoria seperti itu mengusik kembali bidang "membunuh kebebasan kreatif" tigapuluh tahun yang lalu bagaikan menepuk air got di dulang dan menyebarkan bau busuk ke muka semua kita sendiri. Alasannya sederhana. Kita berbicara tentang membunuh kebebasan kreatif yang terjadi dulu sambil menjalankannya sendiri sekarang. Alasan lain, karya-karya orang bebas seperti kita secara relatif hampir hilang rupa, dan pudar makna dibandingkan dengan karya seorang yang tersiksa jiwa seperti Pramoedya Ananta Toer. Dalam ketiadaan kebebasan, dia membuktikan dirinya jadi manusia merdeka. Dalam seluruh imajinasinya sendiri tentang kebebasan eksistensial itu dia mencipta dan terus mencipta demi kebudayaan suatu bangsa.

Catatan

1. Tentang jumlah tanggapan lihat kertas kerja Hilmar Farid "Refleksi Kebudayaan" yang dibawakan pada Dialog Terbuka Refleksi Kebudayaan, Institut Kesenian Jakarta, 9 September 1995.
2. Darmaningtyas, "Gosip Para Seniman", *Kompas*, 14 Agustus 1995.
3. Lihat "Pernyataan tentang Hadiah Magsaysay untuk Pramoedya Ananta Toer" yang disponsori oleh Arief Budiman dan Goenawan Mohamad, 12 Agustus 1993.
4. Menarik perhatian bahwa dia sudah membubuhkan tandatangan pada rancangan *statement*. Tetapi setelah melihat isinya dia menarik kembali tandatangannya. Dia berminat memberikan informasi kepada Yayasan Magsaysay tentang siapa orang yang menerima hadiah itu. Dia tidak bersedia menggugat hadiah itu sendiri karena, katanya, tidak ada yang lebih pantas sekarang dari Pramoedya sendiri. Lihat Bur Rasuanto, "Momen Pengadilan Pramoedya", *Gatra*, Tahun I, nomor 43, 9 September 1995, hal. 102-103.
5. Lihat Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production, Essays on Art and Literature*, edited and introduced by Randal Johnson, Columbia University Press, 1993.
6. Tentang semua ini bisa dibaca dalam *ibid.*, hal. 64 f; 162; 185.
7. Seluruhnya bisa dibaca di dalam tulisan Bourdieu "The Field of Cultural Production, or: the Economic World Reversed", dalam *ibid.* hal. 30-73. Kutipan di atas diambil dari halaman 32. Baca juga pengantar editor yang ditulis dengan sangat baik oleh Randal Johnson.
8. Persisnya profesor Teeuw mengatakan: "Zo is Pramoedya Ananta Toer paradoxaal genoeg afwezig en tegelijk volop aanwezig in de Indonesische literatuur." Bandingkan A.Teeuw, *Pramoedya Ananta Toer, De Verbeelding van Indonesie*, uitgeverij de Geus, 1993, p.46. Baca juga review article yang saya tulis tentang buku ini, "Pramoedya Ananta Toer, Pujangga Penuh Paradoks", dalam *Kompas* 23-24 Mei 1994.
9. Dalam wawancaranya dengan Kompas, Tan Sri Abdul Samad Ismail, 70 tahun, seorang sastrawan negara dari Kerajaan Malaysia mengatakan yang berikut ini: "Di Malaysia ... masyarakat mengagumi Pramoedya seperti yang diberikan terhadap Chairil Anwar. Kendati beberapa novel Pramoedya dilarang di Indonesia, tapi di Malaysia banyak beredar. Pramoedya termasuk *one of the best*." T.S.A.S.Ismail sendiri seorang sastrawan negara Malaysia, yang juga penerima hadiah Ramon Magsaysay untuk kesusastraan. Lihat *Kompas*, 22 Agustus 1995.

   Profesor Teeuw juga mengatakan yang persis sama dalam buku yang dikutip di atas. Paradoks yang sama berlaku untuk nasibnya: "Di dalam negerinya sendiri dia disimpan di dalam sangkar dan mulutnya ditutup mati; tetapi pada saat yang sama secara internasional dia menjadi tokoh utama kesusastraan Indonesia. Tanpa karyanya seluruh dunia hampir-hampir tidak mengenal kehadiran kesusastraan Indonesia modern" Selanjutnya dikatakan Teeuw: "Dalam pada itu ironis bahwa seorang yang karyanya tidak boleh dibaca di Indonesia dan karyanya tidak dikenal di kalangan kaum muda bangsanya, pada saat yang sama dengan kuantitas dan kualitas dari mahakaryanya lebih memperkenalkan Indonesia yang sama jua dibandingkan dengan seniman mana pun", *ibid.* hal. 46.
10. Karl Graf Bellestrem, "Aporien der Totalitarianismus-Theorie", makalah yang tidak diterbitkan yang dibawakan di Universitas Atmajaya, 1992, hal. 16-17.
11. Lihat suratkabar seperti *The Los Angeles Times*, *The Washington Post* dan banyak yang lain lagi, hampir di seluruh Amerika Serikat, pada awal tahun 1990.
12. "With the thawing (not the end) of the Cold War, foundations, organizations, and institutions of the extreme right all over the world, like the Ramon Magsaysay Award Foundation, have to keep abreast, to be relevant, with political, economic, social, and cultural developments. One tactic is to award recognition and prizes to those who had been involved in the struggle against Western (read American) democracy to which their founders, donor, sponsors, and honorees have dedicated themselves.... Indeed it is a banner victory for organizations like the Ramon Magsaysay Award Foundation to bring into its folds the people who had struggled and written against the ideology espoused by

the man it honors. The recognition of such writers appear glorious, but actually it highlights their self-contradictions and reduce their dignity, making them appear what was termed during the American Revolution as "turncoats". The award spotlights the dichotomy and split personality of the writer and his/her alienation from his/her own works. It reveals the awardee's opportunism, so to speak. It brings ignominy to his cause. What price this kind of literary glory?" Surat terbuka yang dikirim untuk Pramoedya Ananta Toer oleh Lucila V. Hosillos, Ph.D, professsor ilmu Perbandingan Kesusastraan, di Filipina, Universitas Filipina, Manila, dalam kesempatan menerima hadiah Magsaysay.

13. Lucilla Hosillos mendesak Pramoedya untuk menolak hadiah itu dengan mengatakan: "So, how could you accept the award, without being false to yourself and without betraying your cause — the struggle for liberation of humankind to be able to live a free and creative life? After accepting the award, could you still write about this aspiration of humand kind with authenticity? By accepting the award, are you not placing yourself in the category of Mochtar Lubis and F. Sionel Jose? And of Bienvenido Lumbera, chairman of PAKSA (Panulat sakaunlaran ng Sambayanan or Writing/Literature for the Progress of the People), the literary organization anointed by the Communist Party of the the Philippines, and other chameleons and "men and women of all seasons" who bask in the glory of a Magsaysay award in all their self-contradictions? It is of course impossible not to have self-contradiction and not to compromise at all, but not as prominent and glaring and not in such significant situation.... The least you can do for literature, particularly Southeast Asian literature and Third World literature, Mr. Pramoedya is to get up the stage and announce your rejection of the award." Dari surat yang sama di atas, cetak miring dari DD. Tentang pendapat Sionil Jose, lihat *Kompas,* 19 Agustus 1995.

14. LEKRA, yang sudah tidak dikenal lagi, tidak ada tanda-tanda akan bangun lagi, dan sudah hilang dari kosa-kata sastra dan politik di sini kini menjadi suatu reifikasi: LEKRA bukan lagi suatu konsep kebudayaan rakyat tetapi sudah menjelma jadi makhluk, musuh keamanan dan ketertiban yang tidak jauh bedanya dari GPK, OPM, gerakan OTB dan lain-lain lagi. Di sini medan sastra tidak lagi kelihatan bentuknya, tetapi sudah beralih menjadi medan kekuasaan.

15. Dikeluarkan di Manila tanggal 19 Juli 1995, dengan kategori resmi sebagai penerima hadiah "the 1995 Ramon Magsaysay Award for Journalism, Literature, and Creative Communication Arts".

16. Arief Budiman di-faks-kan naskah rancangan *statement.* Dia menolak membubuhi tandatangannya di depan suatu lokakarya dan di depan wartawan. Pernyataan Arief atas *statement* langsung membangkitkan reaksi publik. Lihat tulisannya ,"Pramoedya Ananta Toer, Hadiah Magsaysay, dan Budaya Baru", *Kompas,* 14 Agustus 1995.

17. Di sini saya coba berikan kutipan lengkap: "Beberapa kali orang bertanya, "apa kalian orang-orang Manifes menginginkan Pram minta maaf pada kaian? Bukankah penderitaan luar biasanya dibuang ke Pulau Buru sudah lebih dari cukup? Episode Pulau Buru memang telah menjadi bagian yang kelam dalam sejarah bangsa kita. Namun bukan maaf Pram pada yang ditindasnya dulu itu yang utama karena bukankah yang ditindasnya dulu itu, dengan tidak membalas balik secara sama, sudah pada hakikatnya memaafkannya? Yang utama adalah, apakah Pram bersedia minta maaf pada sejarah?" *Kompas,* 21 Agustus 1995. Tulisan dengan nada mirip lihat Ikranagara, "Playwright Ikranagara recounts Lekra's terrors", *The Jakarta Post,* August 22, 1995. Lihat juga Rendra, "Hadiah Magsaysay dan Pramoedya", *Kompas,* 14 Agustus 1995.

18. "Kasus Magsaysay dan Bahaya Simplifikasi", *Forum,* 11 September 1995.

19. Pada kalimat pertama cetak miring asli dari Pabottingi. Pada bagian kedua cetak miring dari DD.

20. Berikut ini teks lengkap *statement*:

The decision taken by the Magsaysay Award Foundation to give the 1995 literary award to Pramoedya Ananta Toer surprised us in Indonesia. We believe that the Magsaysay Award Foundation is not fully aware of the notorious role of Pramoedya in the darkest period for artistic creativity during the "guided democracy" years (1959-1965), in witch-hunting his fellow writers who happened to be on the other side of the fence.

Whatever the Magsaysay Award Foundation's criteria are, it seems to us that the foundation did not take into account Pramoedya's track records during the heyday of the Indonesian communism. He led the oppression on creativity of the non-communist writers, playwrights, movie makers, painters and musicians, turning a deaf ear to freedom of expression, endorsing the banning of books and music records, and hailing the burning of books in Jakarta and Surabaya. He also set in motion the systematic smear campaign and character assassination against the non-Lekra (Lekra: People's Cultural Institution) artists, mental terror and intimidation in line with their principle, "the end justifies the means", developing the foulest language ever in the Indonesian press, launching the annilation campaign against independent publishers, a.o. who had the guts to keep printing to Indonesian translation of *Dr.Zhivago,* Boris Pasternak's novel, the 1958 Nobel Prize winner. Therefore we find it an almost irony that by extending this award Pramoedya will be sitting on the same bench with Magsaysay awardees Mochtar Lubis and H.B.Jassin, literary critic and documentator, one of Pramoedya's primary targets during the smear campaign and mental terror period.

Aside from what he is experiencing today, so far Pramoedya has never publicly regretted what he previously did, has never admitted that all his actions at that time were systematic annihilation of the freedom of creativity. However, all writers and artists that he suppressed did not retaliate and do not treat him today like he and his comrades in arms did to them 30-35 years ago — they even defend his right to write, protest the banning of his books and deplore the restrictions imposed on him. We are concerned that extending the prize to him will imply that the Magsayasay Award Foundation pay him also for assaulting and supressing the freedom of creativity from the early up to the mid-60's in Indonesia.

Jakarta, 29 July 1995.

Signatories: Mochtar Lubis, Magsaysay awardee, writer; Ali Hasjmy, writer; Rosihan Anwar, writer; Asrul Sani, writer, film maker; Wiratmo Soekito, writer; Rendra, poet, playwright; Bokor Hutasuhut, writer; D.S.Moeljanto, editor, literary documentator; Misbach Yusa Biran, playwright, film maker; S.M. Ardan, playwright; Lukman Ali, writer; Taufiq Ismail, poet; Son Siregar, writer; Leon Agusta, writer; Syu'bah Asa, writer, theatre director; Danarto, writer, playwright; Abdul Rahman Saleh, playwright, actor; Amak Baljun, actor; Chairul Umam, actor, film maker; Ikranagara, playwright, theatre director; Budiman S. Hartoyo, poet; Slamet Sukirnanto, poet; Mochtar Pabottingi, writer.

21. "for illuminating with brilliant stories the historical awakening and modern experience of the Indonesian people."
22. Seorang penulis di Jakarta memberikan komentar berikut ini: "Di dalam drama protes ini ada beberapa aspek yang absurd. Misalnya, mengembalikan hadiah Magsaysay adalah sekadar angin panas. Uang yang diperoleh dari hadiah tersebut tidak bisa dikembalikan karena sudah habis. Kalau sekadar piagamnya yang dikembalikan, itu pun simbol fisik yang hampa arti." Esha'ell Mesjedi, *Kompas,* 21 Agustus 1995. Menurut pendapat saya pun, dalam hubungan ini penyerahan kembali hadiah Magsaysay oleh Mochtar Lubis hampir-hampir kehilangan maknanya. The Ramon Magsaysay Award Foundation yang dulu menyerahkan hadiah itu kepadanya adalah yayasan yang lain dari yang sekarang menerima pengembalian hadiahnya itu. Ini hanya suatu cara lain mengatakan bahwa pengembalian hadiah itu diterima bukan oleh yayasan yang dulu memberinya, tetapi yayasan lain yang sudah mengalami metamorphosis akibat habisnya Perang Dingin. Ini yang menjelaskan suasana ketika terjadi penyerahan hadiah itu: "Tidak ada tepuk tangan, apalagi pelukcium layaknya upacara pemberian penghargaan. *Suasana waktu itu justru serba kikuk", Tiras,* 14 September 1995. Cetak miring dari DD.
23. "Manifes Kebudayaan" adalah suatu pernyataan tentang prinsip kesenian pada umumnya, sastra kususnya dan prinsip politik sekaligus yang dikeluarkan di Jakarta 17 Agustus 1963. Kalau dibaca sekarang hampir tidak ada yang istimewa di dalam manifesto itu. Sebagian besar pernyataannya tidak lebih dari suatu truisme di dalam bidang kebudayaan seperti "kebudayaan adalah perjuangan untuk menyempurnakan kondisi hidup manusia", "Dalam menciptakan Kebudayaan Nasional, kami berusaha menciptakan dengan kesungguhan yang sejujur-jujurnya". Hampir tidak ada yang menggugah kalau dibaca sekarang. "Pancasila adalah falsafah kebudayaan kami" adalah slogan yang di-

ucapkan oleh hampir setiap organisasi pada tahun-tahun itu. Tetapi ketika manifesto mengemukakan "Kami tidak mengutamakan salah satu sektor kebudayaan di atas sektor kebudayaan yang lain", yang di dalam dirinya pada dasarnya tidak mengatakan apa-apa, dalam masanya *statement* yang samar-samar ini cukup menggugat prinsip dan kecenderungan Nasakom. Ini mungkin yang sangat mengganggu kondisi politik saat itu. Tentu terjadi pertarungan yang keras antara Lekra dan pihak Manifes. Salah satu bentuk pertarungan itu adalah diplesetkannya "Manikebu" menjadi "Mani-kebo" yang dibuat oleh pihak Lekra dan pihak Sukarnois.

Beberapa nama yang menandatangani Manifesto, dan malah tokoh-tokoh utamanya, menolak menandatangani *statement* kedua puluh enam orang itu. Berikut ini nama-nama para penandatangan Manifes Kebudayaan: *H.B. Jassin;* Trisno Sumardjo; *Wiratmo Soekito;* Zaini; *Bokor Hutasubut;* **Goenawan Mohamad;** A. Bastari Asnin; **Bur Rasuanto; Soe Hok Djin** (Arief Budiman, DD); *D.S.Moeljanto;* Ras Siregar; Hartojo Andangdjaja; Sjahwil; Djufri Tanissan; Binsar Sitompul; *Drs. Taufiq A. G. Ismail;* **Gerson Poyk;** M. Saribi Afn; Poernawan Tjondronagaro; **Dra. Boen S. Oemarjati**. Yang tercetak tebal adalah mereka yang menolak membubuhkan tandatangannya atau tidak membubuhkan tandatangannya. Yang tercetak miring adalah mereka yang kini juga menandatangani *statement*. Nama-nama diambil dari D.S.Moeljanto dan Taufiq Ismail, *Prahara Budaya, Kilas-Balik Ofensif LEKRA,* Penerbit Mizan dan HU Republika, Jakarta 1995, hal. 160.

24. Saya tidak bisa menahan godaan untuk memakai istilah "eklesiastik" yang pada dasarnya hanya berlaku di dalam teologi Kristen. Dalam hubungan dengan teologi sakramen pengakuan maka ini terutama berlaku untuk Katolik. Di sana berlaku seluruh paradigma *peccatum, confessio absolutio,* dosa, pengakuan, dan pengampunan. Dua yang pertama adalah urusan orang rapuh seperti manusia yang berdosa, sedangkan *absolutio* hanya diberikan oleh orang yang diberikan auctoritas, wewenang, oleh gereja yang menjadi wakil atau lembaga perwakilan Kristus dengan mandat penuh, menjalankan sabdanya: *Accipite Spiritum Sanctum; quorum remisseritis peccata, remituntur eis et quorum retinueritis, retenta sunt,* dikutip dari *Biblia Sacra, juxta vulgatam Clementinam nova editio, logicis partitionibus aliisque subsidiis ornata a R.P. Alberto Colunga, O.P. et Dr. Laurentio Torrado, professoribus sacrae scriplurae in universitate Samanticensi, Bibliotheca de Autores Cristianos,* 1959. Terjemahannya: Terimalah Roh Kudus; dosa siapa pun yang kamu ampuni, akan diampuni dan dosa siapa pun yang kamu tahan tetap tertahan.

25. Komunikasi telefon pribadi dengan Daniel Dhakidae, 10 September 1995.

26. Cetak miring dari DD.

27. Menarik perhatian laporan *Tiras* tentang Mochtar Lubis yang capai dan beristirahat di Singapura dengan kata-kata berikut ini: "Wajar. Setelah enam minggu "berjuang" tak kenal lelah *menggalang dukungan untuk memprotes* keputusan Yayasan Penghargaan Ramon Magsaysay, yang memberikan penghargaan prestisius itu kepada Pramoedya Ananta Toer — Mochtar boleh jadi kecapaian." "Menggalang dukungan" jelas bukan kosa-kata medansastra. Lihat, *Tiras*, 14 September 1995, hal. 62.

Dalam wawancaranya dengan *Gatra* Mochtar Lubis mengatakan: "Antara karya sastra dan perbuatan pengarangnya tidak bisa dipisahkan. Bagaimanapun hebatnya dia membela nilai-nilai kemanusiaan (sic) dalam sastranya, dia pernah membunuh karya orang lain. *Orang seperti itu tidak pantas mendapatkan apa-apa . Dan perlu diketok kepalanya*." Dua pernyataan terakhir jelas bukan ucapan sastra, tetapi kekuasaan dan lebih-lebih lagi suatu vonis yang sama sekali tidak berasal dari kosa-kata dalam hukum literer.

Dalam pertanyaan lanjutan *Gatra* bertanya: Pembela Pram bertambah. Beberapa waktu lalu mereka — kebanyakan anak muda — membuat pernyataan mendukung pemberian Hadiah Magsaysay buat Pram. Ada kesan, Pram dijadikan simbol perlawanan terhadap Pemerintah. Mengapa? Mochtar menjawab: "*Itu karena mereka belum matang berpolitik*. Karena ingin kritis terhadap Pemerintah dan menuntut kebebasan, Pram mereka jadikan sebagai tumpuan untuk mengambil sikap menentang. Pram ini adalah simbol penindasan, bukan perlawanan".

Dengan jelas ditunjukkan di sini bahwa permainan kekuasaan tetap berlangsung di medan sastra, bukan hukum sastra, yaitu mencari posisi dengan karya sastra. Ini berlangsung di dua-dua pihak. Disebutkan dengan jelas di sana

tentang anakmuda yang belum matang berpolitik dan orang tua, dugaan saya kelompok *statement*, yang sudah matang berpolitik, karena itu lebih canggih bermain di dalamnya. Seluruh alam pikiran ini bukan alam pikiran medan sastra tetapi medan kekuasaan. Lihat, *Gatra*, 23 September 1995, hal. 35. Semua cetak miring dari DD.

Dalam wawancara dengan *Forum* Pramoedya ditanya:

+ Mochtar Lubis menghargai karya sastra Anda, tapi ia tak bisa menerima apa yang Anda lakukan di masa lalu ...

- Apa yang saya lakukan ...?

+ Mengintimidasi dan meneror ...

- Itu omong kosong. Saya dibilang melarang buku. Yang berhak melarang buku adalah Jaksa Agung. Jadi, mereka itu mengangkat saya menjadi Jaksa Agung gelap? Saat itu saya bekerja membantu *Bintang Timur*.

Kalau benar bahwa semua itu adalah keputusan Jaksa Agung maka itu adalah urusan *state power*, bukan urusan kesusastraan. Dengan kata lain terjadi suatu *babylonische spraakverwarring*, kacau-balau, dalam *habitus* setiap peserta medan sastra. Ketika yang satu menggunakan diskursus estetik, yang lain menjawabnya dengan diskursus kekuasaan, atau sebaliknya. Kelompok *statement* adalah kelompok yang menganggap politik bukan panglima sastra. Tetapi yang dibuatnya adalah seluruhnya *politicking*, dengan teknik-teknik kekuasaan. Lihat *Forum*, 28 Agustus 1995, hal 15.

28. Semua cetak miring dari DD.

29. Semua konsep tentang *fear* dan *angst*, keberanian dan kegagahperkasaan, diambil dari Paul Tillich, *The Courage to Be*, (Fontana Library, 1979), cetakan asli tahun 1952.

30. Dalam hubungan itu apa yang ditulis Ratna Sarumpaet ini menarik perhatian. "Bahkan di sepertiga awal orde ini, ketika kengerian penindasan di masa sebelumnya mestinya masih melekat dalam ingatan, serangkaian nomor-nomor pelarangan karya seni sudah mulai mengisi kecemasan kita. Kita lalu bertanya, kenapa? Apakah kita (terutama pemerintah) tidak cukup sungguh-sungguh mengambil pelajaran dari apa yang kita alami dari masa sebelumnya, atau mereka justru terlalu serius menirunya? Atau ... kekuasaan, apa pun paham yang mendasarinya, akan selalu berjalan seiring dengan keinginan mengekang, keinginan memaksakan kehendak? Situasi inilah yang membuat berdirinya Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki ... di akhir 1968 menjadi amat penting. Dia menjadi tumpuan. Dia menjadi harapan di mana kebebasan mencipta bisa diandalkan." Namun, waktu berjalan, katanya. Terjadi perubahan pandangan. Bila upaya membina teater bisa dijadikan ukuran maka perubahan *habitus* Dewan Kesenian Jakarta tidak kurang besarnya. Lihat Ratna Sarumpaet, "Seniman, Kekuasaan, dan Nilai", kertas kerja yang dibawakan dalam "Dialog Terbuka Refleksi Kebudayaan", Institut Kesenian Jakarta, 9 September 1995.

31. Lihat Ignas Kleden, "Dari Apologetik ke Dialog, Beberapa Kesimpulan Diskusi "Refleksi Kebudayaan", dalam *Kompas*, 26 dan 27 September 1995.

32. Bandingkan Terry Eagleton, *Literary Theory, an Introduction* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993 (1983)), hal. 14;22.

33. Liesbeth Dolk, *Twee Zielen, Twee Gedachten* (1993), hal. 34-35.

34. Voor vele Inlandsche leerlingen ongetwijfeld bijzonder gevaarlijk zou kunnen zijn, nl. wanner ze't zelfstandig lazen, wordt onschadelijk, ja werkt heilzaam, zoodra't onder goede leiding, b.v. in de klas gelezen wordt. Hoe meer vrees wij voor Multatuli toonen, hoe meer hij van zekere zijde aan de studereende Inlandsche jeugd zal worden opgedrongen", lihat, Dolk, op. cit., hal. 40

35. *Ibid*. hal. 41.

36. Dikutip dari A. Teeuw, *Pramoedya Ananta Toer de Verbeelding van Indonesie*, (Breda: de Geus, 1993), hal. 355.

37. *Ibid*., hal. 190.

38. Baca wawancara yang mengesankan dengan A.S. Byatt, seorang profesor kesusastraan, tentang kekuasaan kesusastraan berikut ini: "It has power insofar as it can further understanding. And occasionally it has huge poliffcal power because it changes the imaginative climate. The obvious example is Uncle Tom's Cabin. But I think literature that

sets out to have power almost always fails. What literature can and should do is change the people who teach the people who don't read the books", dalam wawancaranya dengan *Newsweek,* June 5, 1995. A.S. Byatt adalah pengarang *Possesion: The Djinn in the Nightingale's Eye;* dia sering dibandingkan dengan T.S. Eliot dan Charlotte Bronte, sastrawan Inggris. Dia sendiri seorang profesor kesusastraan dengan spesialisasi kesusastraan abad sembilan belas di University of London.

39. Soeroto menulis dalam *Nationale Commentaren,* tentang betapa berangnya guru olahraganya ketika tahu bahwa dia pengagum Multatuli dan Max Havelaar-nya: "Multatuli zeg je? Dat zwijn? ... Hoe je zo'n vent kan bewonderen, die imbeciel bliksem met zijn verwaande allures!" "Multatuli katamu? Si Babi itu? ...Bagaimana mungkin engkau mengagumi manusia seperti itu, Si Bangsat tolol dengan kepribadian penuh keangkuhan!", *Nationale Commentaren,* Dec. 1938, sebagaimana dikutip Liesbeth Dolk, *Op.Cit.,* hal. 39. Efeknya kuat sekali di kalangan masyarakat kolonial, meski di dalam pikiran seorang guru gimnastik.

Boejoeng Saleh: "...bukankah kita masih teringat betapa pidato-Lebak dan petikan-petikan Saidjah dan Adinda jang kita batja didalam bunga-rampai buku-buku sekolah mempengaruhi hati dan pikiran kita, betapa *Max Havelaar* dengan giat dibatja dikalangan gerakan-pemuda, dikutip didalam pidato-pidato-politik, didalam diskussi-diskussi, betapa "Saidjah dan Adinda" disebut-sebut didalam surat-surat-pertjintaan. Berapakah pula diantara kita jang tidak menerima penjadaran pertama mereka, *eerste bewustwording* mereka, dari Multatuli? ... didalam gajabasa agitatoris beberapa orang tokoh politik menggema pula gajabasa pathetis-romantis Multatuii; begitu pula didalam tjara mereka ini mengambil perbandingan-perbandingan didalam bentuk allegori-allegori." Dimuat dalam majalah *Indonesia,* tahun 1953 hal. 159-160.

Ini dua contoh tentang bagaimana reaksi seorang guru Belanda dan orang pergerakan Indonesia tentang Multatuli,dan bagaimana Max Havelaar begitu jauh masuh ke dalam kesadaran kaum nasionalis. Baca Liesbeth Dolk, op.cit, hal. 42.

PUISI-PUISI
SUBAGIO SASTROWARDOYO

SAUDARA KEMBARKU

Kalau ada daham-daham terdengar di malam hari, aku tahu itu saudara kembarku. Ia menanti aku di pekarangan, karena aku melarang dia masuk.

Pernah ia begitu rindu kepadaku dan tiba-tiba hadir di tengah keluargaku dengan tamu-tamu yang sedang berpesta merayakan hari lahirku. Mereka semua berteriak ketakutan melihat ia duduk di dalam, karena muka saudara kembarku sangat buruk. Aku malu dan minta dia menunggu di luar kalau ia mau bertemu dengan aku.

Maka setiap bulan purnama ia menanti di pekarangan dan berdaham-daham menandakan dia hadir lagi. Aku lekas keluar untuk berhadapan dengan dia. Mukanya seperti kera berbulu lebat dan di sinar bulan makin kentara kulit tubuhnya yang hitam legam. Kami hanya diam dan melepaskan rindu bertatapan muka. Dalam diam itu ia mengingatkan: "Aku bayanganmu sendiri, saudaraku, kalau aku lenyap selama-lamanya, engkau tak ada lagi di dunia."

Maka setiap kali terdengar daham-daham, aku tahu itu saudara kembarku, dan aku lekas keluar menemuinya.

6/3/95

AKU TIDAK BERSEDIH LAGI


Enin Supriyanto

Ia pernah tidur di ranjangku waktu aku meninggalkan pondokku. Aku tahu itu, karena wangi rambutnya masih melekat pada bantalku. Ketika aku kembali ia sudah pergi.

Aku susah menahan tangisku. Aku menyesal setiap kali aku teringat kepada saat-saat kami bertengkar atau menyakitkan hati.

Malamnya aku bertemu lagi dengan dia dalam mimpi. Kelihatannya cantik dan muda seperti sebelum ia mati. Ia tersenyum dan berpesan: "Aku kini telah menemukan ketenterman. Di alamku tidak ada perselisihan dan perpisahan. Ingat kau waktu kita maaf-memaafkan sehabis bersilang pendapat dan kita lantas bercucuran air mata karena terharu? Sorga adalah keharuan yang tak putus-putusnya. Jangan mengganggu aku dengan kesedihanmu, karena aku ingin menikmati keharuan ini untuk selama-lamanya."

Setiap aku rindu kepadanya, aku menabur bunga di kuburnya. Aku tidak bersedih lagi. Aku rela ia sudah pergi.

2/95

RAHASIA

Tuhan tak menampakkan diri karena tahu manusia tak mampu mengungkap makna ilahi.

Juga sajakku yang kusayangi, yang mengandung pengalaman pribadi, tak bakal kubacakan kepada teman bahkan kekasih, karena toh tak akan mengerti.

Sajak yang paling rahasia kutulis di remang senja dan kubawa ke kubur kalau aku terbujur mati.

16/3/95 19.30

JANJI

Malam hari aku telanjang bulat berbaring di pantai. Tak ada saksi. Hanya dengan menanggalkan sisa peradaban aku bisa menikmati kehadiran perempuan yang kunanti.

Dia datang waktu laut mulai surut. Tetesan air dari rambutnya saja menyamarkan kesempurnaan tubuhnya. Ia pun berjanji lagi: "Siapa berani bercumbu denganku, keturunannya akan menjadi raja di pulau ini."

Percumbuan kami menjadi pergulatan antara hewan jantan dan betina. Hasrat kami memuncak dalam gelombang laut yang bergulung-gulung tanpa henti. Rindu kami tidak lekas terpuaskan sampai aku terhempas di tepi batu karang pagi hari.

Tenagaku susut habis bercumbu setiap kali. Aku rela mati. Aku yakin akan menjadi ayah dari keturunan yang bakal jadi raja di pulau ini.

15/2/95

SEBELUM ADA JAKA TARUB

Hanya danau di sela cemara yang merenung di tepi gunung.Ada burung di ranting, di air kilau matahari.

Tak ada suara, kecuali gelak ketawa bidadari yang pada mandi siang hari.

Ah, jangan ada tangan manusia yang menyentuh!

17/3/95 4.50

KARTU PERAMAL

Kartu peramal yang kujajarkan di meja menyatakan kepadaku, bahwa di dalam hidupku dulu aku adalah seorang perempuan yang mandul. Benih yang disebarkan laki-laki di rahimnya tinggal kelam dan tidak membuah menjadi bayi. "Karena ia tidak percaya kepada Tuhan."

Mengapa aku tidak bisa mencapai cita-citaku dalam hidup ini?

"Kau ingin menjadi penyair tetapi tetap mandul."

Sedangkan aku percaya kepada adanya Tuhan.

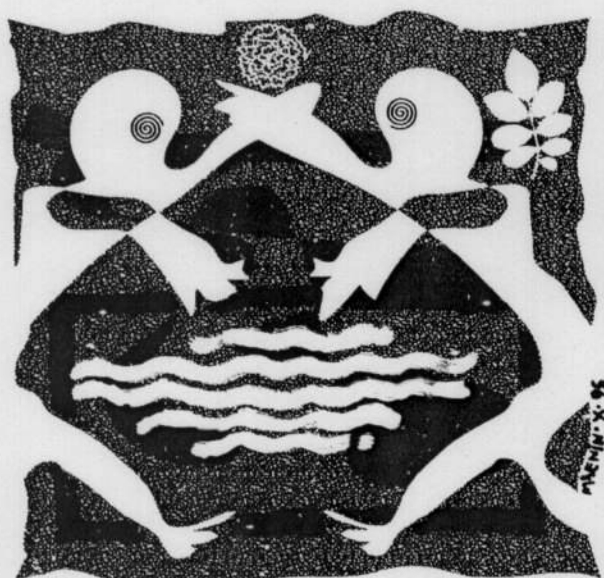
"Karena kaupaksa-paksakan dirimu bicara lewat sajak-sajakmu. Seharusnya kau menyerahkan diri sepenuhnya kepada Tuhan dan membiarkan Dia sendiri bicara."

Apa aku masih mungkin menulis sajak sesudah ini?

"Kau sudah melewati batas umurmu. Kesempatan terakhir sudah lewat. Tak akan ada lagi reinkarnasi di dunia ini."

Aku duduk tepekur memandangi kartu-kartu bisu yang tidak mau lagi meramal.

15/2/95



Erin Supriyanto

PERMAISURI

Permaisuri hendak turut belasungkawa dengan membakar diri dalam api yang melumatkan jenazah raja.

Telah dipotongnya kuku-kuku jari, dan rambutnya yang panjang tergerai dihiasi kembang melati. Kain kesayangannya yang serba putih membalut tubuhnya, kecuali buah dadanya yang indah dengan puting-putingnya yang merah dibiarkan terbuka. "Aku ingin tetap cantik bahkan dalam mati."

Dayang-dayang di istana menangis mengelilinginya hendak mencegahnya mengorbankan diri. Tetapi permaisuri menepis mereka dan berkata: "Bagi bangsawan sejati nilai yang paling mulia adalah keindahan. Tanpa keindahan hidup ini tak berarti. Adakah keindahan yang melebihi kesetiaan isteri kepada suami hingga di kerajaan maut? Kalau keyakinan sudah sejauh ini, tidak ada langkah kembali."

Setelah menyembah, permaisuri dengan anggun memasuki lingkaran api yang membakar jasadnya sampai hangus. Nyala api indah sekali di langit senja.

3/95

SUFI

Setelah mengikuti tapak Tuan di pulau dan gunung yang kusinggahi, bayanganmu bukan lagi rahasia bagiku.

Tembangku kini tidak menyanyikan kesangsian melainkan kepastian tentang kehadiranmu ke mana pun aku pergi.

Aku hanya makan harum kunyahan bunga dan minum tetes angin pagi, maka mataku terbuka kepada yang tak tampak di siang hari.

Nikmat perempuan sudah kugantikan dengan kehangatan menyerah kepadamu, Tuan, dan lihat napasku bersatu dengan irama cintamu, sedang bicaraku, ajaib, lahir dari lubuk sanubarimu.

Adakah akhir pada kebahagiaan ini jika jalan hidup makin pendek dan kelemahan makin melunglaikan raga yang tak abadi?

Aku akan terus mengembara dan mengenangmu dalam mimpi.

12/3/95

Catatan Redaksi

Subagio Sastrowardoyo lahir di Madiun, 1 Februari 1924. Pernah menggeluti musik dan seni rupa, sebelum memantapkan diri di dunia sastra dengan kumpulan puisi *Simphoni* (terbit 1957). Setelah itu, tak kurang dari enam kumpulan sajak telah diterbitkannya. Yang terakhir adalah pilihan sajak yang diberi judul *Dan Kematian Makin Akrab* (1995). Karir sastra Subagio sangat lebar. Ia pernah menerbitkan kumpulan cerpen *Kejantanan di Sumbing* (1965). Menempuh pendidikan sastra di Universitas Gadjah Mada dan Yale University, Subagio pernah bekerja sebagai pengajar di Salisbury Teacher's College dan Flinders University (keduanya di Australia). Sebagai penyair, kritikus dan esais, karirnya berlangsung tak terputus-putus sampai akhir hidupnya. Buku kritiknya antara lain *Manusia Terasing di Balik Simbolisme Sitor* (1976) dan *Sastra Hindia Belanda dan Kita* (1983).

Sajak-sajaknya yang dimuat dalam edisi ini dikirimkannya ke *Kalam* melalui Nirwan Dewanto, pada 18 Maret 1995. Tahun ini tampaknya adalah masa produktifnya, seakan sebuah penyegaran kembali. Beberapa esainya muncul di harian *Kompas* dan sajaknya di *Republika*. Ia bahkan masih bersemangat mengutarakan pikirannya dalam beberapa forum sastra, antara lain di Surabaya pada awal Juni 1995. Kiranya ada lebih banyak sajak yang digarapnya, lantaran suratnya yang menyertai sajak-sajaknya itu menyatakan, "Belum semuanya, masih ada sajak-sajak lain yang belum sempat saya ketik bersih dan fotokopi." Empat bulan kemudian, yakni 18 Juli 1995, karena komplikasi penyakit jantung yang dideritanya, Subagio Sastrowardoyo wafat di Jakarta.

TOPENG CIREBON DI TENGAH PERUBAHAN

Jam setengah empat pagi, pimpinan rombongan *Topeng* itu sudah bangun, mandi, dan siap berangkat. Para seniman lainnya pun, kawan sedesa atau dari desa tetangga, mulai berdatangan. Sebagian jalan kaki dan sebagian lagi naik sepeda. Sekitar setengah jam kemudian, sebuah truk tiga perempat, Colt Diesel, datang. Gamelan dan peralatan *sound-system* pun segera dinaikkan. Dalam waktu hanya sekitar 15 menit semuanya sudah beres. Para *nayaga*, juga saya, duduk di atas rancak-rancak gamelan, kotak-Topéng, atau kotak speaker, di bak terbuka. Yang duduk di samping sopir hanya kaum perempuan, yakni dua orang dalang *Topéng* (penari utama), dan tiga anak kecil. Truk pun melaju dengan cepat, sehingga goyangannya cukup mengkhawatirkan saya. Tapi, para *nayaga* dan pengurus *sound-system* itu sudah biasa. Tak ada seorang pun yang mengeluh kedinginan atau meminta sopir berjalan lebih pelan.

Mereka berangkat amat pagi, karena waktu itu akan main di tempat yang jauh dan sebagian jalannya ada yang masih belum diaspal. Di satu-dua desa yang dilalui truk berhenti beberapa saat, karena ada beberapa pemain yang menunggu di warung-warung pinggir jalan. Tapi semuanya berjalan lancar sekali, cepat; seperti segalanya telah terencana baik, rasanya seperti sebuah truk perang yang menjemputi para serdadu yang menunggu di tempat persembunyiannya.

Dari jalan kelas IV, kami masuk jalan kelas I, *by pass* Jakarta-Cirebon. Truk berjalan lebih cepat lagi, tapi juga terkadang sangat pelan, karena macet, terutama pada waktu melalui daerah pasar. Lewat Jatibarang, truk diberhentikan polisi, yang mengejarnya dengan sepeda motor. Pimpinan rombongan itu segera turun menghampirinya. Sekitar sepuluh menit kemudian, ia baru naik lagi. "Terus!" Serunya dari atas bak. Truk pun melaju lagi. "Ah, ditawar dua ribu, tiga ribu, tetap tak mau. Katanya, kita terlalu banyak orangnya," kata si pemimpin rombongan itu pada siapa saja yang mau mendengarkannya, di tengah menderunya truk yang menyeruduk angin pagi. Truk terbuka, konon tidak diperbolehkan mengangkut penumpang. "Tadinya harus lima ribu saja. Tapi akhirnya bisa juga ditawar sampai empat," gumamnya lagi.

Tak ada kawan-kawannya yang menjawab, mengomentari, atau bertanya lebih jauh. Mereka semua seperti acuh, atau mungkin *nrima* itu semua seperti yang sudah semestinya begitu. Atau karena hal itu memang sudah dianggap biasa sekali. Normal. Wajar.

Setelah berjalan 3 jam 15 menit, rombongan baru sampai di desa yang dituju. Tak sulit untuk menanyakan rumah orang yang punya hajat. Di desa, semua orang tahu satu sama lain. Panggungnya, yang dibangun secara temporer di depan rumah si empunya hajat itu, hanya sekitar 10 meter saja dari jalan kereta api Jakarta-Cirebon. Gamelan segera diturunkan, panggung ditata oleh para nayaga sendiri, sementara pimpinan rombongan dan dalang *topéng* menemui wakil yang punya hajat. Tak ada pembicaraan apa-apa, mereka langsung dipersilahkan masuk ke tempat istirahat, sebuah rumah kecil tak jauh dari panggung.

Tak ada yang mengatur, tak ada diskusi, para *nayaga* itu sudah tahu apa yang harus diperbuat. Hanya jika mereka perlu sesuatu seperti kain, peniti, tali, mereka minta pada si empunya hajat. Semua berjalan cepat, tak sampai setengah jam sudah siap. Makanan pun datang. Nayaga makan di panggung, sedangkan dalang *topéng* dan pim-

pinan rombongan (yang juga salah seorang *nayaga*), makan di tempat istirahat (yang juga adalah tempat rias). Kedua dalang *topéng* itu tidak makan, tapi memanggil tukang bakso untuk membuatkannya dua mangkuk. Seseorang datang pada pimpinan rombongan. Dengan ramah ia berbasa-basi, minta maaf jika ada kekurangan dalam jamuannya, sambil memberikan satu kotak rokok (20 bungkus) Sriwedari. Ia juga bilang bahwa jika nanti ada rombongan khusus, acara *topéng* itu minta diseling dulu oleh acara *tayuban*. Dari pihak *majikan*, banyak yang ingin *kaul*. Katanya. Tentu saja dijawab dengan senang hati oleh pimpinan itu: Silahkan, silahkan. Biar rame. Katanya.

Rokok dibagikan pada setiap pemain dan pengatur *sound-system*, seorang sebungkus, yang merokok maupun yang tidak. Tak lama gamelan pun ditabuh, *tatalu*, dan rokok-rokok itu pun berselipan, mengepul di kebanyakan bibir para nayaga. Sementara itu, kedua dalang *topéng* mulai dandan.

Jam setengah sebelas lewat sedikit, talu selesai, kedua dalang itu naik panggung. Pertunjukan dimulai dengan tari Pamindo, oleh dalang yang lebih yunior. Ia tidak mulai dengan tari Panji, karena sudah siang, sudah ada tamu, dan mereka takut kalau-kalau tamu itu merasa bosan dengan tari Panji yang lamban dan sedikit sekali geraknya. Memang, Pamindo adalah tarian yang paling lincah, genit, dan manis. Dalang itu pun menari dan menari, seperti seenaknya sendiri, seperti bebas sekali, tapi gerakannya selalu bisa diikuti dengan suara kendangnya, walaupun si tukang kendang itu hanya sesekali saja melirik pada penari.

Akan tetapi, setelah sekitar 15 menit, pada waktu dalang sedang enak-enak menari, tiba-tiba *bodor* memberhentikan *panjak*-nya:

"Setop!" katanya. Gamelan pun berhenti, tanpa menghiraukan dalang yang sedang menari itu.

"Ada apa?" dalang bertanya keheranan.

"Ini seperti *kembang parang* namanya." *Bodor* menjawab.

"Apa itu *kembang parang*?"

"Situ, dalang *topéng*, menari enak, lemah-lembut. Kami, *nayaga* kecapaian...."

"Ah, enak-enak apa? Keringat sampai bercucuran dari mana-mana!"

"Ya itu bagus, itung-itung olah raga... Tuh, tanya sama Kasmin, yang matanya melotot," kata *bodor* sambil menunjuk pada salah seorang anak, dari belasan anak yang duduk nonton di atas panggung. Anak-anak pun tertawa satu sama lain, sambil menunjuk-nunjuk kembali pada *bodor*, karena tak ada yang bernama Kasmin di sana.

"Aku pun ingin menari, yang enak seperti kamu, dan sekarang aku mau salin dulu." Kata *bodor*. "Ya, salinlah sana!"

"Di mana, dan pakai apa?"

"Terserah kamu, di mana saja!"

"Tadi, di mana kamu berdandan?"

"Di sana, di rumah yang punya hajat." kata dalang sambil menunjuk rumah tempat istirahat tadi.

"Ya, tolonglah, sampaikan pada *majikan*, bahwa saya kepingin salin."

"Aduh, bingung! Ke mana ngomongnya; karena itu rumah [*majikan*], itu rumah [*majikan*], ini rumah [*majikan*]." Kata dalang sambil menunjuk beberapa rumah.

"Kamu aja deh bilang sendiri sama Ibu itu tuh, di sana!" sambungnya, sambil menunjuk ke sekelompok ibu-ibu di depan rumah yang punya hajat.

"Sama siapa? Di sini saya belum kenal siapa pun."

"Itu tuh, sama Ibu yang baju biru itu, yang punya hajat ini."

"Ah, malu ah. Masak baru kenal sudah minta-minta."

"Alah, kamu, pakai malu segala. Udah gede begini. Yang suka malu-malu sih anak-anak, tahu! Bilang saja sama Ibu itu, pinjam kainnya, barang sepuluh biji gituh!"

"Aduh sepuluh! Kalau dikasih pinjam sepuluh mah, nanti dijual sama kamu!"

"Ya enggaklah... Satu saja deh, gituh! Untuk salin."

"Oh, ya. Bu! he.. he..." *bodor* memanggil sambil tertawa-tawa ke arah rumah yang punya hajat.

"Tuh, 'nanti sebentar' kata Ibu itu tuh." Dalang bicara begitu, walaupun tak ada orang yang bilang apa-apa.

"Oh, sebentar lagi, katanya?"

"Iya, sebentar, tunggu!" Kata dalang. Sementara pengurus hajat minta seseorang untuk mengambil kain.

"Tidak akan marah saya pinjami kainnya?"

"Eh, tidak! Orang sini baik-baik semua, ramah-ramah." Kemudian seorang laki-laki datang, memberikan selembar kain batik, diterima oleh *bodor*, sambil bilang "Terima kasih" dengan muka ceria dan genit. Kain itu diciumnya, tapi langsung dibuang ke lantai panggung sambil menutup hidungnya.

"Eh, kenapa?" tanya dalang.

"Bau!" katanya sambil merengut.

"Bau apa?"

"Bau bol!"

"Masak!?" kata dalang sambil mengambil kain itu dan menciumnya. "Eeh, ini bukan bau bol, tapi bau kamper, tolol! Dasar kamu orang kampung!"

"Oh, begitukah bau kamper itu? Kalau begitu, ya enak, ya. He..he, terima kasih Pak!"

Dan seterusnya. Sampai kemudian *bodor* memakai kain itu di panggung, sebagai kostumnya, setelah melalui berbagai macam cara yang membuat orang tertawa.

Itulah sebuah gambaran dari salah satu adegan pertunjukan *topéng* Cirebon yang diadakan di sebuah desa, di wilayah Kabupaten Indramayu, pada 24 Juni 1992. Apa yang ingin saya perlihatkan dari adegan itu adalah bahwa penonton *topéng* benar-benar terlibat dalam terwujudnya suatu (adegan) pertunjukan. Yang penting dicatat adalah bahwa semua itu tidak terasa dibuat-buat atau dicari-cari. Segalanya seperti berjalan biasa, alamiah, semua orang tahu, semua orang dapat menduga apa yang akan terjadi dan tahu apa yang mesti mereka lakukan. Tapi, tentu saja, setiap kali pertunjukan tak mesti persis terjadi seperti itu. Tak ada dua buah pertunjukan yang persis sama. Hanya mirip. Tak akan terduga wujud fisiknya atau detailnya, tapi akan terduga sistem atau prinsipnya, sebutlah *grammar*-nya.

Umpama si empunya-hajat itu lama tak memberikan kain, *bodor* dan dalang harus lebih lama lagi menciptakan adegan humor "meminjam kain" itu. Pada sebuah pertunjukan lain yang pernah saya lihat, si dalang itu menunjukkan orang yang memanggil pada *bodor* (padahal tidak). *Bodor* lari mendekatinya, tapi karena tidak ada, ia kembali lagi pada dalang dan bilang "Tak ada!" Dalang menunjuk lagi pada tempat lain, *bodor* pun lari lagi seperti tadi, dan kembali dengan mengatakan "Akh, kamu salah, itu sih kain yang sedang dipakai gendong anak! Sudah kena kencing lagi!" Jika misalnya masih belum juga ada yang datang mem-



Tari Panji, *Topéng* Wangi Indriya pada upacara ngunjung di Karangreja, 13 November 1993. Makanan dalam *Ténong* (tempat bundar dari anyaman bambu) di belakang penari adalah sumbangan atau sesaji dari penduduk, yang selalu menyertai upacara ritual desa.

beri kain, mungkin *laden bodor* (*bodor* ke dua) atau salah seorang pemain gamelan akan masuk ke arena dan mengajari *bodor* itu bagaimana cara yang baik dalam meminjam kain.

Bagaimana jika tak ada sama sekali yang memberi kain? Saya tak tahu, karena saya belum pernah menyaksikan kejadian seperti itu. Semua orang yang nanggap *topéng* akan tahu bahwa ia harus menyediakan beberapa potong pakaian untuk dipinjamkan sebagai kostum pemainnya. Sampai sekarang, *bodor* hampir selalu meminjam kain itu dalam idiom panggung, dan bukan bilang se-

cara biasa pada *majikan* sebelum pertunjukan. Dulu, bukan hanya *bodor* yang suka pinjam kain itu, tetapi juga dalang. Paling tidak satu atau dua lembar kain batik, untuk *dodot* dan *soder*, dan selembar selendang *lokcan* (selendang sutra panjang, dengan batik khas pesisiran utara Jawa) untuk *krodong*, harus disediakan si empunya hajat untuk kostum penarinya. Akan tetapi, dalang selalu meminjamnya sebelum pertunjukan dimulai, karena harus dipakainya dengan cara yang cukup memakan waktu, dan tak lazim dijadikan tema lelucon.

Dalam *topéng*, hubungan antara penonton dengan pemain itu bukan hanya intim, akrab, tapi kadang-kadang diperankan status yang tak jelas. Seorang *bodor*, di atas panggung, kadang-kadang seperti terpisah dari grupnya. Ia bisa saja pura-pura tak kenal, atau malah "bertengkar" dengan *nayaga*. Karena ia selalu disalahkan oleh *nayaga*, ia pun sering menangis. Kemudian, datanglah seseorang penonton membujuknya dengan memberikan sepiring nasi, sebungkus rokok, atau sejumlah uang. Ia gembira, dan berhenti menangis. Tapi, ketika ia akan memakan nasi itu, atau menyobek bungkus rokok itu, atau akan memasukkan uang ke bawah topinya, *nayaga* melarangnya. *Nayaga*, yang kini mengajaknya untuk berteman itu, menasihatkan agar ia memanfaatkan pemberian itu sesuai dengan cara yang dianjurkannya. Kata *nayaga* itu, "Agar direstui orang setempat", atau "Agar nanti diberi lebih banyak lagi." Seribu satu macam cara atau adegan yang akan tercipta, tergantung dari apa dan dari siapa pemberian itu, tapi pada dasarnya adegan ini akan menciptakan lelucon tersendiri, yang akhirnya *bodor* itu tak kebagian apa-apa. Setelah diolok-olok anak-anak, ia bisa menangis lagi, dan pemberian penonton pun bisa berulang.

Fokus pembicaraan saya kali ini adalah konteks pertunjukan *topéng*. Yang saya maksudkan dengan konteks adalah suatu *setting* yang terbentuk oleh semua unsur yang berkaitan dengan pertunjukan itu, baik unsur-unsur fisik maupun nonfisik. Unsur fisik, misalnya, termasuk keadaan panggung dan penonton (pengundang, undangan, yang hadir tapi bukan-undangan, termasuk anak-anak dan pedagang di sekitar panggung), keadaan para seniman, dan waktu untuk pertunjukan. Sedangkan yang non-fisik, misalnya motivasi pertunjukan, hubungan (sosial) yang terjalin antara penonton dan seniman sebelum pertunjukan itu, pengetahuan seniman tentang masyarakat setempat, dan pengetahuan penonton terhadap materi dan/atau simbol-simbol yang terkandung dalam pertunjukannya itu sendiri. Semua unsur ini penting bagi penonton dan pemain untuk memperoleh suatu pedoman tentang apa yang sewajarnya dilakukan. Kedua unsur inilah yang membentuk pola interaksi mereka.

Dengan demikian, suatu pertunjukan *topéng* itu konstruktif sifatnya. Artinya, ia ditentukan oleh semua unsur tersebut, pada saat pertunjukan itu dilaksanakan. Jadi, bukan saja pertunjukan itu akrab dengan penontonnya, akan tetapi penonton itu juga ikut menentukan wujud pertunjukan itu, saat demi saat.

Dalam konteks tradisi, pertunjukan itu bukanlah suatu paket yang sudah dikemas secara keseluruhan. Walaupun ada pola atau patokan yang jelas, ia tetap merupakan suatu repertoar yang luwes, yang bisa (dan memang untuk) disesuaikan dengan kondisi panggungan setempat. Seseorang yang mengundang sebuah grup pun, bukan meminta grup itu mempertunjukkan suatu repertoar yang sudah tersedia dari awal sampai akhir, tapi lebih berupa permintaan untuk mengadakan pertunjukan dari pagi sampai sore, dari sore sampai pagi, atau dari pagi sampai pagi lagi. Sebuah grup akan lebih dihargai oleh pengundang (si empunya hajat), jika bisa "mengisi" waktu yang tersedia secara tepat (atau lebih lama sedikit), daripada grup yang menamatkan repertoarnya dengan tak memenuhi pengisian waktunya. Orang bisa menggerutu terhadap grup yang menyelesaikan program (ceritera atau tari-tarian) tapi mereka mulai lebih telat dan/atau berhenti terlalu awal. Sebaliknya, grup yang tidak menamatkan program tak begitu dikecewakan, asalkan mereka

tidak "korupsi" waktu.

Sebenarnya, tidak tamatnya repertoar itu (umpamanya ada) mudah dihindarkan. Jika waktu sudah hampir habis, dalang *topéng* bisa saja menarikan tari Klana, misalnya, yang biasanya ditarikan 30 menit hanya dalam 5 menit, seperti halnya dalang wayang yang biasa menyelesaikan lakon secara ekspres menjelang pagi.

Untuk grup *topéng* yang masih menyajikan lakonan setelah tari Klana, seperti grup *topéng* Losari, lakonan itu dipertunjukkan sepanjang waktu masih tersedia. Dalam tiga dekade terakhir, bagian lakonan ini sering sekali terjadi, bahkan hampir selalu tidak tamat, karena waktu untuk berhenti telah tiba, dan hal ini sama sekali tak pernah menjadi masalah bagi pengundangnya. Yang ingin saya kemukakan di sini, adalah bahwa perubahan batasan waktu pertunjukan, yang akan saya kemukakan di belakang, punya andil besar terhadap terjadinya perubahan pola pertunjukan *topéng*.

Penyelenggaraan pertunjukan

Dalam pola tradisi, dilihat dari motivasinya, ada tiga jenis penyelenggaraan pertunjukan *topéng*: perayaan upacara perorangan (anggota masyarakat yang mengundang), upacara komunal (kelompok masyarakat yang menyelenggarakan), dan *barangan* (seniman sendiri yang mengadakan).

Tanggapan

Pertunjukan *topéng* yang paling banyak dilakukan, seperti juga pertunjukan wayang kulit, adalah untuk perayaan hajat sunatan atau pernikahan. Yaitu suatu pertunjukan yang ditanggap oleh orang yang punya hajat itu, secara perorangan. Selain itu, ada beberapa tujuan lain dalam hajatan perorangan ini, seperti *kaulan* dan *mitoni*. *Kaulan* diadakan jika seseorang telah keluar ucap atau janji (mungkin hanya dalam hati); jika suatu ketika keinginannya terkabul ia akan menanggap kesenian anu. Janji atau niat ini bisa menyangkut panen yang baik, naik pangkat, lulus ujian, sembuh dari sakit, dapat jodoh, dapat lotre, dsb. *Mitoni* atau *memitu* adalah upacara tujuh-bulan-pada-hamil-pertama. Akan tetapi, tanggapan *topéng* yang khusus untuk *mitoni* ini sekarang sudah agak jarang. Dulu, konon kabarnya, bagi mereka yang mampu, untuk upacara *mitoni* ini ditanggap *topéng kupu tarung pitu*, yaitu pertunjukan *topéng* dengan tujuh dalang.

Untuk pelaksanaan selamatan perorangan ini, si empunya hajat mengundang grup kese-nian, yang umumnya didasarkan pada selera seninya dan kecocokan harganya. Orang berusaha untuk dapat mengundang grup terbaik (yang paling disukai) dari kemampuan biaya yang dimilikinya. Banyaknya panggilan untuk acara seperti ini pula yang dapat dijadikan ukuran tentang populer-tidaknya suatu grup.

Pada umumnya, *topéng* hanya dipertunjukkan siang hari. Pertunjukan *topéng* malam hari itu bukannya tidak ada, tapi jarang. Dulu, *topéng* malam hari sering diadakan dalam bentuk drama tari. Jika seorang dalang atau seniman terkenal dan cukup berada punya hajat, mereka sering mengadakan *wayang wong*. Penarinya adalah para dalang *topéng* dan dalang wayang. *Kedok-kedok topéng* pun biasa dipakai untuk *wayang wong*. Karena itu pula nama-nama kedok *topéng* berbaur dengan nama-nama wayang purwa yang sekarakter: Panji dengan Arjuna, Pamindo dengan Samba, Klana dengan Rahwana.

Pola pertunjukan yang paling biasa adalah *topéng* di siang hari dan wayang kulit di malam hari. Sering terjadi bahwa dalang *topéng*-nya juga adalah dalang wayang, *Sindén* (penyanyi), atau anak dalang-wayang. Karena itu, dalam kasus seperti ini, grup *topéng* dan grup wayang adalah satu rombongan. Malah, walaupun dalang *topéng* itu bukan keluarga dekat dalang wayang, dan tidak menjadi *Sindén* atau *nayaga* wayang, dalam suatu tanggapan mungkin ia hanya sebagai salah seorang anggota dari rombongan wayang itu.

Dulu, banyak sekali dalang-wayang yang "punya" *topéng*. Karenanya, masyarakat yang mengundang pun cukup dengan minta pada da-

lang-wayang saja untuk mengadakan pertunjukkan *topéng* di siang-hari. Namun demikian, banyak juga grup *topéng* yang khusus, dengan *nayaga* lengkap, memiliki gamelan sendiri, dan tidak mempunyai afiliasi langsung dengan rombongan wayang. Sekarang, jarang sekali dalang wayang yang punya dalang *topéng*.



Dalang Carpan menari Panji di tengah gadis-gadis *kasinoman* di Lelea. Tarian yang dianggap "Wajib" untuk seniman dan keseniannya, walau sudah amat sedikit yang mau melihat.

Pertunjukan dalam tanggapan ini, dipandang dari satu segi, memang melulu hiburan yang sekuler sifatnya. Tetapi, seperti pada banyak macam kesenian tradisi lainnya, dalam *topéng* juga banyak terkandung unsur-unsur spiritual. Bukan saja dalam wujud sesaji dan mantra, tetapi pertunjukan itu sendiri dapat menjadi sebuah upacara ritual. Di suatu desa, di Kecamatan Kertasmaya, misalnya, banyak orang percaya bahwa panggung *topéng* (dan wayang) itu sendiri punya makna atau kekuatan spiritual yang khusus. Banyak orang yang membawa anaknya yang sedang sakit ke panggung, untuk "diobati" oleh dalang-*topéng*, dengan dijampi atau dibawa menari. Bahkan jika ada bayi lahir di desa di mana sedang ada pertunjukan *topéng* itu, sering bayi itu dibawa ke panggung, untuk diberkahi, diberi nama, dan diaku "anak" oleh dalang *topéng* atau dalang wayang itu. Walau dalam kehidupan sehari-hari dalang itu tidak pernah bertindak sebagai dukun, tapi ketika manggung, sering dianggap punya kekuatan spiritual yang khusus.

Upacara komunal

Pertunjukan *topéng* dalam upacara-upacara komunal desa, yang sampai sekarang masih cukup banyak terdapat adalah *ngunjung* dan *kasinoman*. *Ngunjung* adalah suatu upacara tahunan yang diadakan di makam keramat, untuk meminta berkah, agar masyarakat bisa menjaga atau meningkatkan kehidupan yang lebih baik. *Ngunjung* ini bisa diprakarsai, diatur, atau disponsori oleh sekelompok keluarga, pengurus kampung, pengurus desa, atau oleh pengurus makam yang bersangkutan.

Orang yang berpartisipasi dalam upacara itu bisa puluhan orang, ratusan, ribuan, bahkan bsa sampai seratus-ribuan orang dari beberapa daerah kabupaten. Penyelenggaraannya pun macam-macam, ada yang hanya mengadakan selamatan (doa) dan sesaji makanan, ada yang dengan mengadakan pertunjukan satu atau dua macam kesenian, ada pula yang disertai dengan arak-arakan besar, dengan segala permainan atau atraksi spektakular serta belasan pertunjukan kesenian dalam beberapa malam. Ada beberapa *unjungan* yang mengharuskan pertunjukan *topéng*, konon karena buyut bersangkutan menginginkannya. Malah, banyak yang tak membolehkan sembarang grup, harus khusus dari keturunan dalang-*topéng* tertentu.

Di Desa Pangkalan, misalnya, masyarakat hanya mengundang grup keturunan *topéng Arja* dari Desa Slangit. Yang menjadi dalang untuk sekarang ini adalah dalang *topéng* Sujana, setelah Wijava (abangnya) meninggal beberapa bulan yang lalu. Karena itu, untuk upacara seperti ini, pemilihan rombongan *topéng* tidak didasarkan atas popularitasnya, tapi lebih kepada pertimbangan spiritual, atau kepercayaan. Di Pangkalan ini, masyarakat percaya bahwa jika *topéng* itu bukan dari keturunan yang direstui oleh buyutnya, bisa timbul malapetaka, entah itu pada kehidupan masyarakat setempat, ataupun pada senimannya. Kepercayaan serupa ini juga terdapat

dalam pertunjukan wayang kulit, misalnya untuk upacara-upacara *sidekah bumi* dan *nadran*.

Hampir seluruh anggota masyarakat terlibat dalam penyediaan dana, makanan, tempat pertunjukan, dan sebagainya. Juga dalam pertunjukannya, dari anak-anak, pemuda, sampai nenek-nenek, datang bukan semata untuk menonton tari *topéng*, tapi untuk ikut manggung. Yang paling menonjol adalah *Témo*, di mana orang-orang datang untuk memberikan sumbangannya, hajat, atau sedekahnya, yang berupa uang atau makanan. Pada wujudnya, uang diberikan atau ditaburkan pada rombongan *topéng*, tapi hakekatnya adalah sedekah atau semacam sesaji terhadap yang gaib, untuk mendapat berkah. Setelah melakukan *Témo*, orang-orang pun ada yang meminta diberkahi oleh dalang-*topéng*, dengan diusap-usap bagian tubuhnya, atau diberi jampi-jampi. Jadi topéng di sini berupa media antara manusia di dunia sini dengan roh atau kekuatan di dunia sana.

Keindahan tarian kadang-kadang tak menjadi per hatian sama sekali. Malahan, arena tari itu sering dijejali oleh orang yang *Témo* atau oleh anak-anak yang berebutan *Sawéran* (uang yang ditaburkan pengunjung pada arena pertunjukan). Di arena itu, bukan saja tak ada tempat cukup untuk menari, tapi penarinya pun bisa terdorong ke kanan dan ke kiri oleh penonton yang berdesakan. Karena itu, *Sawéran* di sini dan *Sawéran* dalam *tanggapan*, walaupun wujudnya sama (yakni menaburkan uang), tapi motivasinya berbeda. Dalam *tanggapan*, *Sawéran* itu merupakan aksi atau reaksi penonton terhadap yang ditontonnya. Tetapi dalam *ngunjung*, ia merupakan bagian dari upacaranya sendiri, yakni menjalin hubungan antara yang *Sawér* dengan kekuatan spiritual melalui pertunjukan itu.

Témo (uang yang tidak ditaburkan) itu dikumpulkan oleh petugas desa dalam sebuah keranjang (*ceting*) besar, kemudian dihitung dan dibagi. Sebagian untuk rombongan *topéng*, sebagian lagi untuk kas desa. Jumlahnya cukup banyak, sehingga rombongan *topéng* pun bersedia main di sana dengan bayaran yang sangat kecil, bahkan tidak dibayar sama sekali. Menurut ceritera dari dalang *topéngnya*, jika ia diundang untuk main di sana, ia pantang membicarakan ongkos panggilannya. Yang datang mengundang, pamong desa atau sesepuh masyarakat, harus dianggap sebagai utusan *buyut* di desa itu.

Unjungan di Pangkalan ini sangat khusus, berbeda dengan unjungan di desa-desa lainnya. Upacara ini pun agak berbaur dengan *kasinoman*, seperti yang akan diuraikan di bawah ini. Untuk unjungan di *buyut-buyut* keramat lainnya, seperti misalnya di Astana Gunung Jati dan Kalianyar, grup *topéng* sering datang atas kehendak mereka sendiri. Mereka main di sana tanpa bayar dan tanpa *Témo*. Mereka main untuk sama-sama mendapat berkah dari leluhurnya di sana.

Unjungan besar lainnya yang hampir selalu menyertakan topéng adalah di Desa Serang. *Ngunjung* di sana tidak semata-mata merupakan suatu upacara religius. Ia berupa arena multidimensi, dari mulai kegiatan kerohanian, kesenian, propaganda pembangunan, ekonomi (pasar), penjudian, pemabukan, sampai ke pencopetan. Karena itu, arena pertunjukan *topéng* pun bisa berupa panggung yang mengekspresikan kemultidimensionalan ini. Baik-buruknya penari bukan hal terpenting, tapi terungkapkannya ekspresi sosial ini.

Kasinoman

Kasinoman adalah semacam pesta atau upacara inisiasi untuk para remaja, yaitu mereka yang sudah cukup usia untuk berumahtangga, tapi belum mendapat jodoh. Untuk *kasinoman* wanita, di beberapa desa, diadakan pertunjukan *topéng*, yang dalang *topéng*nya laki-laki. Upacara ini bisa diadakan secara besar-besaran, termasuk pawai (arak-arakan) mengelilingi desa, dengan para senimannya. Sekarang, upacara *kasinoman* yang paling banyak diselenggarakan adalah di Kecamatan Lelea, yang di sana disebut *ngarot*.

Seniman yang diundang untuk upacara ini, berbeda-beda antara desa yang satu dengan yang lainnya. Ada yang atas dasar kepercayaan spiritual seperti *ngunjung* tadi, tapi ada juga atas dasar keinginan yang dipestakan. Misalnya, di antara mereka ada yang menghendaki dalang yang masih muda, atau yang punya popularitas tersendiri. Jadi, kualitas tari *topéng*-nya menjadi hal yang sekunder pula. Saya pernah menyaksikan upacara ini di mana dalangnya tidak muda. Walaupun menarinya baik sekali, tapi para gadis yang dipestakan itu tak menaruh perhatian sama sekali.

Pada kesempatan lain, di suatu desa di Kecamatan Kertasmaya, pada acara yang juga disebut *némo*, gadis-gadis yang diupacarakan ini menari bersama dalang *topéng*. Dua orang digandeng oleh dalang *topéng* di kiri-kanannya. Mereka menari bersama, gerakannya cukup sederhana, berjalan dan bergoyang maju mundur dengan tangan bergandengan, yang pada saat tertentu kedua gadis itu melemparkan sejumlah uang ke dalam bokor yang disediakan. Dapat dimengerti, jika mereka menghendaki dalang muda yang tak perlu hebat menarinya, karena acara tari bergandengan ini berjalan berjam-jam. Ketika saya menyaksikan upacara ini, Mei 1975, *némo* ini berjalan hampir 4 jam, sedangkan seluruh pertunjukan tariannya (Pamindo dan Klana) hanya sekitar 2 jam saja. Gadis yang diupacarakan tak lebih dari 30 orang, tapi mereka menari berulang kali. Sekarang, upacara *kasinoman* di desa itu tak pernah dilakukan lagi.



Dalang topéng Sujana dan *Bodor* Bulus ikut keliling desa dalam arak-arakan *kasinoman* di Desa Nunuk.

Barangan

Barangan adalah pertunjukan *topéng* keliling, dari desa ke desa, dari halaman ke halaman, dengan rombongan yang jauh lebih kecil daripada *tanggapan* (*dinaan*, harian). Biasanya, grupnya hanya terdiri dari satu atau dua orang penari muda (yakni dalang *topéng* yang masih belajar), seorang tukang *kendang* (biasanya guru-tari dan ayah dari penarinya), seorang *bodor*, dan tiga atau empat orang musisi lainnya. Instrumen yang dipakai hanyalah *kendang, gong dan kiwul, saron, ketuk-kebluk*, dan *kecrék*. Semua peralatan ini bisa dipikul oleh satu atau dua orang saja. Selain itu, mereka pun sering membawa peralatan masak sederhana (untuk menanak nasi dan memasak air).

Ada dua macam motivasi utama *barangan*. Pertama adalah karena tuntutan ekonomi. Ketika musim paceklik, di daerah si seniman ini tentu saja tak ada panggilan main. Padahal, mereka umumnya adalah seniman profesional. Untuk memenuhi kehidupan sehari-hari itu, mereka pergi bebarang ke daerah yang sudah panen lebih dulu dan ke kota-kota. Perjalanan grup ini bisa sampai jauh. Zaman dulu, para pengamen dari daerah Cirebon itu banyak yang mencapai daerah Sumedang, Bandung, dan bahkan konon ada yang sampai ke Bogor dan Jakarta.

Orang yang naggap, biasanya hanya untuk satu atau dua babak saja (karena itu ada sebutan *topéng babakan*). Masyarakat bisa membayar dengan uang atau dengan beras hasil panenan itu. Grup itu biasa juga melakukan pertunjukan sendiri, di alun-alun misalnya, kemudian setelah orang berkumpul dan menontonnya mereka meminta sumbangan sukarela dari penonton (disebut *narayuda*). Selain masyarakat kebanyakan, ada juga beberapa kelas atas yang senang pada tariannya, dan meminta grup itu untuk tinggal di rumahnya, dan mengajarkan tarian padanya.

Penyebaran *topéng* ke daerah luar-Cirebon,

mungkin juga sejarah sampainya *topéng* di daerah Cirebon, adalah melalui modus *barangan.* Sunan Kalijaga konon suka melakukan barangan *topéng* dengan upah pengucapan sahadat oleh penanggapnya. Yang jelas, pengaruh barangan ini bukan hanya sampai pada kalangan rakyat yang kemudian lahir kesenian seperti yang kini dikenal dengan *topéng benjang* di Ujungberung dan *topéng-topéng* lain di daerah Betawi dan Banten, tapi juga sampai pada kalangan menengah-atas (ningrat). Di Pasundan, yang disebut tari *tayub* atau tari *keurseus,* dan tari-tari lain ciptaan Tjetje Somantri yang terkenal itu, juga mendapat pengaruh besar dari tari *topéng* Cirebon.

Sejak pertengahan tahun 1970-an pemerintah, melalui kantor-kantor kebudayaannya mengimbau para seniman untuk tidak melakukan *barangan,* karena aktivitas itu dianggap memalukan. Menurut pandangan mereka, *barangan* tak terlalu berbeda dengan minta-minta, *bréman,* yang sangat merendahkan derajat kesenian. Hal ini bertentangan dengan program pemerintah yang sedang mengupayakan peningkatan, pengembangan kesenian.

Barangan itu sesungguhnya tidak semata hanya untuk keperluan ekonomi. Ia adalah sebuah bagian yang menyatu dengan sistem pewarisan seninya, sebuah *modus operandi* yang paling praktis dari cara belajar-mengajar. Dalam *barangan,* si murid, yang telah diajari secara mendasar, akan punya kesempatan latihan setiap hari, setiap saat. Latihan itu bukan hanya akan menumbuhkan kelenturan tubuh, keluwesan gerak, kepekaan musikal, kepekaan ruang dan waktu, akan tetapi juga latihan mental-spiritual dalam menghadapi tantangan-tantangan praktis yang berat dan dalam menghadapi penonton. Seni *topéng,* dan kesenian lain di Cirebon umumnya, perlu komunikasi atau diplomasi langsung dengan penontonnya dalam meminta sumbangan finansial. Untuk memahami cara dan tata-kramanya, keberanian dan etikanya, mereka perlu pengalaman atau latihan, karena di sana pun terkandung nilai-nilai (baik dan buruk) yang cukup kompleks.

Keempat macam pertunjukan ini — *tanggapan, unjungan, kasinoman,* dan *barangan* — adalah konteks atau wadah tradisional *topéng* Cirebon. Dari uraian di atas, tampak bahwa *topéng* itu bukan hanya sejenis pertunjukan kesenian, yang melulu sebagai hiburan, tapi ia pun berupa unsur yang tak terpisahkan dari kehidupan dan ritus masyarakat. *topéng* terjalin kuat dalam sistem-sistem kekeluargaan, ekonomi, pertanian, dan kepercayaan. Pada zaman sekarang, tentu saja, banyak event baru yang sifat dan konteksnya lain dengan yang tradisi, seperti misalnya pertunjukan untuk festival, pertunjukan di gedung tertutup (untuk suatu perayaan, untuk resital mahasiswa), hotel, misi pemerintah ke daerah lain, ke luar negeri, dan sebagainya.

Dengan melihat contoh deskripsi adegan pada bagian pertama tulisan ini, jika konteksnya berbeda (motivasinya, penontonnya, tempatnya), tentu saja pertunjukannya akan berbeda pula. Seperti pertunjukan *topéng* dalam Pesta *topéng* Cirebon 1993 di Taman Ismail Marzuki, walaupun misalnya "sama" tapi akan tetap "tak sama." Hal-hal seperti ini umumnya tak menimbulkan persoalan besar dalam hal teknis. Setelah senimannya kenal dengan situasi baru ini, mereka pun akan segera melihat tantangan baru, dan segera pula memberikan jawaban yang baru. Konteks baru ini menjadi lahan kreativitas baru untuk pertunjukan *topéng.* Warisan nenek-moyang dalam kesenian tradisi ini bukan hanya dalam bentuk-bentuk normatif, tapi juga dalam kemampuan beradaptasi, kemampuan berubah. Tapi, ada perubahan konteks yang kelihatannya agak sulit dipecahkan oleh paradigma tradisi, yang akan saya bicarakan dalam bagian selanjutnya.

Regenerasi dan pewarisan

Jika dulu *topéng* itu hanya dipelajari dan dipertunjukkan oleh keluarga seniman, dalang profesional, sekarang lebih luas lagi wilayah penyebarannya. Banyak putri-putri kota, di kalangan bangsawan, anak-anak sekolah, dan bahkan guru-guru sekolah umum turut mempelajarinya. Seba-

gian dari kegiatan ini disponsori oleh kantor Departemen Pendidikan dan Kebudayaan. Tapi, mereka yang dari kalangan kota ini, umumnya hanya ingin bisa menarikan satu atau dua tarian saja, dan tidak menginginkan untuk jadi dalang-*topéng* yang main di desa-desa. Selain itu, tentu saja, *topéng* juga dipelajari di sekolah-sekolah kesenian (SMKI Cirebon, ASTI Bandung, dan bahkan di sekolah-sekolah serupa di Jakarta, Surakarta dan Yogyakarta).

Hanya saja, selain memang para siswa juga umumnya tidak punya minat untuk menjadi dalang *topéng*, gurunya pun bukan dalang *topéng* profesional. Karena institusi-institusi itu punya aturan tersendiri mengenai siapa yang bisa menjadi guru atau dosen. Mereka umumnya mensyaratkan kredit akademik yang memadai, sedangkan para dalang *topéng* tidak bisa memenuhinya. Di SMKI (Sekolah Menengah Kesenian Indonesia) Cirebon sendiri, ironinya, yang mengajar *topéng* Cirebon itu bukan para dalang *topéng*, tapi adalah para lulusan ASTI (Akademi Seni Tari Indonesia) Bandung. Sekarang ini, yang mungkin akan membawa perubahan cukup esensial dalam



Kedua bodor digantungi kalung makanan oleh keluarga si Empunya Hajat: salah satu model andil penonton dalam menciptakan adegan environmental.

dekade mendatang adalah mulai banyaknya keluarga seniman *topéng* ini yang sudah menyandang ijazah akademik, baik dari SMKI maupun dari ASTI, bahkan ada yang sedang menyelesaikan studinya di STSI Surakarta dan Denpasar.

Ada beberapa perbedaan mendasar antara sistem pelajaran di kelas dengan sistem tradisi *barangan* seperti terurai di atas. Dalam *barangan*, (calon) dalang topéng itu menari tiap saat, dari satu tempat ke tempat lain, selama beberapa minggu atau bahkan beberapa bulan. Dengan latihan yang terus menerus itu, tanpa melalui banyak instruksi atau koreksi fisikal, setiap murid akan menemukan gaya menari sendiri, yang sesuai dengan tubuh dan jiwa masing-masing. Struktur tari *topéng* yang sangat baku itu (dilihat dari frasa geraknya, hubungan dengan iringannya, dan sebagainya) memberi peluang yang banyak terhadap interpretasi masing-masing. *topéng* memberi ruang untuk berolah kreatif dengannya dalam memberi hiasan-hiasan tertentu dan dalam berimprovisasi. *Barangan* secara pelan-pelan tapi konsisten mendidik masing-masing penari untuk sampai pada hakekat-seni dirinya sendiri, yang tidak mengutamakan keseragaman formal.

Penilaian masyarakat terhadap tiap-tiap dalang itu pun adalah pada keistimewaannya ini, yakni pembumbuan khusus terhadap pola dasar yang telah membaku. Masyarakat (termasuk kalangan seniman) bisa memisahkan antara kembangan yang baik, interpretasi yang tepat, dan improvisasi yang benar, dengan kreativitas ngawur atau mengada-ada. Tahap terakhir ini, umumnya tak bisa diajarkan dalam pelajaran di kelas yang formal, di luar sistem tradisional, karena untuk itu diperlukan pemahaman yang sangat mendalam. Pemahaman konsep dan teknis menari itu bukan hanya sampai pada pengetahuan kepala, analisa pikiran, akan tetapi harus sampai dipahami oleh darah dagingnya, oleh rasa dan refleksi kinetiknya.

Karena itu, regenerasi yang mulus pun barangkali hanya bisa kita harapkan dalam konteks tradisi ini pula. Hanya dalam konteksnya itulah seseorang bisa mempelajarinya secara tuntas. Bukan dalam arti persis wujudnya seperti pada generasi sebelumnya, tapi dalam arti pewarisan totalitas sistem yang ada itu, yang menyangkut dinamika internal dalam penyesuaiannya terhadap segala perubahan lingkungan. Pemahaman terhadap sistem ini, pewarisan dinamika internal ini,

agak mustahil jika kita tidak berada di dalam konteksnya.

Regenerasi *topéng* sekarang ini memang agak memprihatinkan. Pada awal tahun 1970-an, di Kalianyar, di Gegesik, di Beber, di Randegan, saya lihat banyak anak-anak (keluarga seniman) yang sedang belajar *topéng*. Sekarang pun masih ada, tapi barangkali setengahnya pun tidak sampai; padahal jumlah penduduk kita sekarang jauh lebih banyak daripada 20 tahun yang lalu. Tentu saja hal ini tidak bisa hanya kita lihat sebagai gejala anak-muda yang kurang punya minat untuk mempelajari *topéng*. Karena, kalangan seniman pun harus berpikir praktis. Untuk apa belajar *topéng*, jika (masyarakat) yang nanggapnya jarang atau bayarannya sangat sedikit? Mereka merasa lebih baik menari di *tarling* atau di sandiwara, misalnya, yang lebih laku, yang panggungannya lebih banyak. Sama halnya dengan pertanyaan mengapa sekarang tak ada lagi yang mau *bebarang*. Ini pun bukan hanya karena kalangan senimannya yang malas atau tak berminat, tapi karena perubahan (sistem) ekonomi, dan tata nilai masyarakat yang berubah. Yang menentukan nilai seni ini bukan hanya para seniman, tapi seluruh tatanan masyarakatnya, termasuk petani, pedagang, dan instansi pemerintah.

Waktu pertunjukan

Pada bagian pertama tulisan ini, saya singgung perubahan waktu pertunjukan (durasi), yang membawa perubahan besar dalam materi pertunjukan. Suatu hal yang cukup mencolok dalam perubahan waktu ini, adalah sejak tahun 1965, sejalan dengan penertiban organisasi keseniannya dari pihak Departemen P dan K dan Hankam. Tidak berapa lama setelah bencana politik di negara kita, karena banyak seniman tradisi yang terdaftar sebagai anggota Lekra, timbul kontrol politik yang cukup keras dalam kesenian. Kemudian muncul pula gerakan dan tekanan, paling tidak secara tersirat, yang melarang semua jenis kesenian yang dianggap berbau tahayul (seperti *ruwatan*), dan yang dianggap rendah dari pandangan etika (misalnya ronggéng). Selain itu, waktu pertunjukan dibatasi lebih ketat. Untuk pertunjukan siang hari, misalnya, waktu sembahyang Duhur harus berhenti, dan pertunjukan harus selesai sebelum waktu Asar. Untuk malam hari, jam 20.00 atau 20.30 baru mulai talu, dan harus selesai pada jam 3 pagi.

Karena pertunjukan tradisi itu sangat berpola pada waktu yang ada, perubahan waktu ini dengan sendirinya membawa perubahan yang sangat esensial terhadap materinya. Jika dulu suatu grup itu sudah mulai talu jam 8 pagi bahkan sering dari mulai jam 7, dan baru berhenti pada jam 5 sore, sekarang ini umumnya baru mulai talu jam 9 atau 10 pagi, dan berhenti jam 3 sore. Ini berarti dari 9 jam waktu-pertunjukan berubah ke sekitar 5 jam saja, yakni berkurang sekitar 45 persen. Dengan sendirinya, tarian-tarian *topéng* pun banyak yang menghilang, apalagi sekarang ini sering ada selingan di luar materi *topéng*, seperti tayuban, jaipongan, dan sebagainya.

Karena pembatasan waktu ini sudah berjalan hampir 20 tahun, sekarang sudah tidak lagi dirasakan sebagai sesuatu yang "membatasi" atau suatu aturan yang harus ditaati oleh para seniman, akan tetapi dirasakan sebagai suatu "peringanan tugas." Jika misalnya ada dalang yang "rajin" pun, *nayaga* sering protes, atau menyindir, jika waktunya sudah melampaui hak berhenti.

Organisasi

Adanya kantor kebudayaan (baca: kesenian) Departemen Pendidikan dan Kebudayaan dari tingkat pusat sampai ke tingkat kecamatan punya makna besar dalam perubahan kontekstual kesenian tradisi. Kantor ini punya andil, baik dalam penertiban grup-grup kesenian maupun dalam usaha mengadakan "pengembangan" keseniannya: dari mulai mengurus akte pendirian grup, pembentukan susunan pengurus dan keanggotaan grup, pengeluaran ijin panggungan setiap main, sampai memprakarsai penataran, seminar, lomba, permohonan subsidi, dan sebagainya. Demikian juga kantor pariwisata, dalam caranya

yang tersendiri bisa menciptakan modus baru dalam proses kerja dan pemasaran *topéng* Cirebon.

Pada zaman orde lama, nama senimannya atau nama kampungnya sekaligus akan menjadi nama grup keseniannya: Topéng Beber, topéng Suji, Wayang Sempangan, Wayang Raniti, dan sebagainya. Tapi sekarang, dengan adanya kewajiban mendaftarkan itu, setiap grup diwajibkan punya nama yang khusus pula: Jati Swara, Mulya Bhakti, Panji Asmara, Panji Arum Sari, dan lain-lain. Nama-nama ini selalu dikumandangkan oleh *Sindén* (jika ada) pada bagian awal pertunjukan, dan selalu tertera pada spanduk hiasan panggung. Walaupun demikian, masyarakat sampai sekarang masih tetap memakai sistem lama dalam mengenali nama grup, karena sistem itulah yang paling gampang diingat.



Bodor "dialog" dengan *dalang*. Anak-anak adalah suporter (moral dan estetik) *topéng* yang setia.

Setiap grup, sekarang, bukan hanya punya nama khusus, tapi juga (untuk yang mampu) punya pakaian seragam khusus. Lebih dari itu, mereka pun cenderung makin eksklusif, dalam arti setiap grup punya gaya main sendiri-sendiri. Bahkan, grup-grup punya lagu khusus, yang membuat makin sulit bagi nayaga dari luar grup itu untuk ikut main. Ini terjadi terutama dalam grup-grup yang paling populer. Jadi, jika dalam sistem atau mekanisme prosedural (nama, pakaian seragam) makin ada ketentuan yang sama (general), tapi dalam teknis praktis makin terlihat gejala eksklusifisme. Jika pada masa lalu kekhususan ini terutama terdapat dalam tingkat kemampuan yang subtil, sekarang ini lebih pada tingkat teknisnya (wujud luarnya).

Dulu, anggota grup itu tidak begitu eksklusif. Seorang musisi bisa ikut pada beberapa dalang. Ketika grup atau dalangnya tidak main, ia bisa main dengan grup lain. Apalagi, jika panggungan grupnya sendiri sedikit, untuk bisa cukup penghasilannya, ia harus mencari kesempatan untuk manggung dengan yang lain. Ironinya, justru salah satu hal yang diusahakan dan dianjurkan pada setiap grup oleh kantor kebudayaan itu adalah penertiban organisasi, dalam arti bahwa mereka memiliki anggota yang eksklusif.

Secara praktis hal ini memang tidak jalan. Kenyataannya, di suatu daerah kecamatan ada yang memiliki 5 atau 6 dalang *topéng*, tukang kendang yang disenangi para dalang itu hanya ada seorang. Jika mereka main bersamaan, terpaksa yang lainnya harus memilih tukang kendang dari daerah lain, yang masih belajar, atau yang tak begitu mereka senangi.

Tentu saja, tak ada yang bisa mengatasi kesulitan ini. Kantor Kebudayaan pun tak bisa memaksa seorang dalang hanya boleh main dengan tukang kendang yang terdaftar secara formal, tapi tak begitu cocok. Jika misalnya usaha Kantor Kebudayaan untuk mengotak-kotakkan grup secara lebih mandiri dan ekslusif itu berhasil, kelahiran tukang kendang lain yang baik justru akan lebih sulit dicapai. Karena, cara mereka belajar itu adalah dari sesama seniman lain, pada waktu main bersama di panggung pertunjukan. Adanya pembaharuan sistem organisasi dari pemerintah ini, ternyata menuntut pula prosedur

resmi yang cukup kompleks. Setiap grup kesenian harus mendaftarkan dan mendapatkan akte pengesahan dari kantor Departemen Pendidikan dan Kebudayaan (P dan K) Kabupaten. Dan akte ini harus diperbaharui secara periodik. Di Kabupaten Cirebon, misalnya, yang disebut SK Pengesahan Organisasi Kesenian yang berlaku tiga tahun, sedangkan di Indramayu, disebut Akte Pengawasan Kesenian, hanya berlaku dua tahun. Peraturan ini bukan hanya menyangkut masalah prosedural atau aturan yang harus dituruti, tapi menyangkut juga biaya yang cukup berat. Di Indramayu, biaya pembuatan akte baru bisa mencapai (sekitar) Rp 70.000, dan Rp. 50.000 untuk perpanjangannya.

Setiap anggota pun harus pula memiliki Kartu Anggota Kesenian, yang juga dikeluarkan oleh Kantor P dan K Kabupaten. Kartu ini pun, yang format dan ukurannya seperti KTP, lengkap dengan potret diri, berlaku seperti akte yang harus diperbaharui setiap dua tahun. Jika sebuah grup beranggota 15 orang, biaya kartu mencapai Rp 45.000.

Selain itu, *setiap kali* mereka main pun harus ada izin tersendiri. Artinya, kalau sebuah grup akan main 4 malam, mereka harus punya izin manggung 4 lembar pula. Ini bukanlah izin keramaian dari polisi atau dari desa, tapi berupa Surat Rekomendasi Pementasan Kesenian dari Kantor P dan K Kecamatan. Izin keramaian dikeluarkan oleh pemerintah desa (Kecamatan, Kepolisian, Kodim, dan sebagainya) yang biasanya menjadi tanggungjawab si empunya hajat.

Masih ada lagi proses birokrasi yang harus dilalui, yaitu Kantor Pariwisata. Minat pariwisata di daerah Cirebon dan sekitarnya sampai sekarang ini sesungguhnya relatif rendah, dibanding misalnya dengan daerah Lombok (Mataram) atau Tanah Toba (Prapat). Apalagi jika dilihat dari keterlibatan keseniannya. Selain kraton-kraton dan hotel-hotel besar di kota Cirebonnya sendiri, hampir tak ada obyek pariwisata lain untuk perunjukan kesenian. Grup kesenian desa itu masih hampir seluruhnya hidup dalam ritus-ritus desa seperti terurai di atas. Tetapi, berbeda dengan di daerah lain yang saya tahu, khusus di sebuah kabupaten di sana, semua grup kesenian (yang hampir semuanya tak pernah jadi obyek kunjungan pariwisata itu) diwajibkan memiliki Surat Ijin Usaha Kepariwisataan (SIUK), yang harus diperbaharui setiap tahun. Tarifnya, yang ditentukan oleh petugas Kantor Dinas Pariwisata Kabupaten, diperhitungkan atas dasar popularitas pertunjukannya di desa-desa, bertingkat-tingkat: dari sekitar Rp. 10.000 sampai Rp. 25.000 bahkan mungkin lebih.

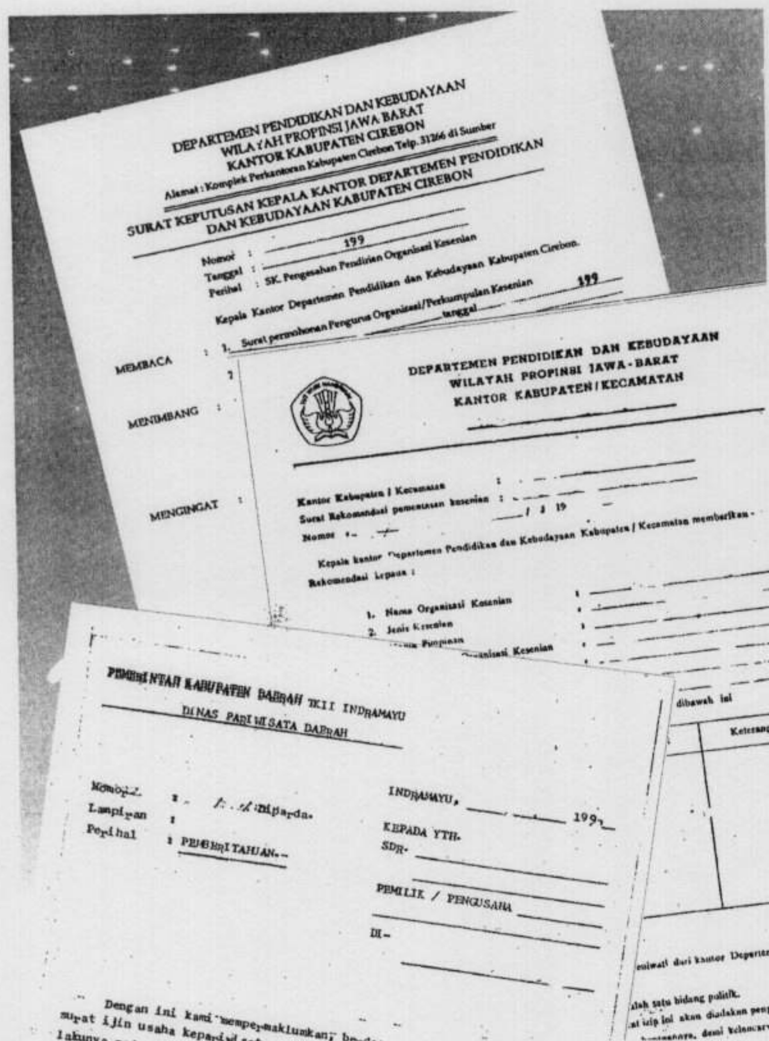
Hal lain yang cukup menarik dalam perkembangan baru organisasi kesenian ini adalah munculnya sanggar-sanggar (bukan khusus *topéng*) di beberapa tempat. Sanggar ini biasanya berupa bangunan semi-permanen, setengah-terbuka, untuk kegiatan latihan dan pertunjukan. Beberapa di antaranya ada yang dibangun atas bantuan pemerintah (sebagian kini sudah tak berjalan lagi), ada yang dibangun atas prakarsa sendiri atau atas bantuan swadaya masyarakat. Beberapa dari yang terakhir ini tampak berjalan kegiatannya, karena prakarsa itu didasarkan atas kegiatan yang sudah berjalan atau atas potensi dan kebutuhan mereka sendiri. Ada sanggar pribadi, yang tak pernah mendapat bantuan pemerintah, yang juga diharuskan memiliki SIUK tersendiri, yang terpisah dari SIUK rombongan keseniannya. Padahal, kata seniman pemiliknya, sanggar itu tak punya penghasilan, tak pernah disewakan, hanya berupa tempat yang terutama untuk kegiatan latihan mereka sendiri. Sekitar satu atau dua tahun sekali memang suka ada rombongan luar negeri yang mengadakan pertunjukan di sana. Tapi itu biasanya adalah koneksi mereka sendiri, sesama seniman, dan bukan atas usaha Dinas Pariwisata.

Materi dan Apresiasi Penonton

Apa yang saya utarakan ini, pada pokoknya untuk mengungkapkan betapa koteks sosial politik masyarakat itu berpengaruh terhadap pertumbuhan *topéng*. Jika "perkembangan" (termasuk regenerasi) *topéng* yang mulus itu utamanya hanya bisa dicapai dalam konteks tradisi, seperti

juga untuk menjadi dalang wayang, maka untuk membicarakan perkembangannya itu kita pun harus melihat seluruh aspek yang ada dalam konteksnya itu.

Menghilangnya beberapa materi tari dan musik, misalnya, adalah karena adanya pengurangan waktu yang besar, di samping oleh daya apresiasi dan kesenangan atau selera masyarakat yang berubah. Tapi, yang memprihatinkan kita, setelah selama satu generasi penuh terbiasa menampilkan *topéng* "gaya baru" para seniman sekarang kebanyakan tidak bisa lagi mempertunjukkan topéng "gaya lama". Materi-materi itu bukan hanya menghilang dari panggung pertunjukan, tapi benar-benar menghilang dari perbendaharaan kesenian kita. Tari Panji, misalnya, sekarang hanya bisa dipertunjukkan oleh beberapa grup saja. Pertama, karena tari Panji ini cukup panjang (dulu, lebih dari setengah jam), dan kedua, tari Panji tidak banyak menarik perhatian penonton masa kini.



DEPARTEMEN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN
WILAYAH PROPINSI JAWA BARAT
KANTOR KABUPATEN CIREBON
Alamat : Komplek Perkantoran Kabupaten Cirebon Telp. 31266 di Sumber

SURAT KEPUTUSAN KEPALA KANTOR DEPARTEMEN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN KABUPATEN CIREBON

Nomor : ______ 199
Tanggal : ______
Perihal : SK. Pengesahan Pendirian Organisasi Kesenian

Kepala Kantor Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Kabupaten Cirebon.

MEMBACA : 1. Surat permohonan Pengurus Organisasi/Perkumpulan Kesenian ______ tanggal ______ 199

MENIMBANG :

MENGINGAT :

DEPARTEMEN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN
WILAYAH PROPINSI JAWA-BARAT
KANTOR KABUPATEN/KECAMATAN

Kantor Kabupaten / Kecamatan :
Surat Rekomendasi pementasan kesenian :
Nomor : ______ / ______ / 19 ______

Kepala kantor Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Kabupaten / Kecamatan memberikan Rekomendasi kepada :

1. Nama Organisasi Kesenian :
2. Jenis Kesenian :

dibawah ini

Keterangan

PEMERINTAH KABUPATEN DAERAH TK.II INDRAMAYU
DINAS PARIWISATA DAERAH

Nomor : ______ /Diparda.
Lampiran :
Perihal : PEMBERITAHUAN.--

INDRAMAYU, ______ 199__
KEPADA YTH.
SDR. ______
PEMILIK / PENGUSAHA ______
DI-

Dengan ini kami mempermaklumkan ...
surat ijin usaha kepariwisata...

Tari Panji memang bukan untuk menampilkan gerak-gerak (fisikal) yang atraktif, tapi mungkin lebih untuk kepentingan atau kemantapan senimannya dan keseniannya sendiri. Dalam tari ini, lebih tampak unsur meitatifnya daripada gerak yang kasat-mata. Sementara itu, tari Panji ini sesungguhnya adalah tarian yang paling sulit, tarian yang dianggap paling melelahkan penari (karena banyak diam, menahan posisi badan, dan paling berat penjiwaannya). Lagu gamelan pengiringnya pun adalah lagu yang paling panjang, paling sukar dari semua repertoar lagu *topéng*, makin sedikit musisi yang mampu memainkannya. Pada saat yang sama, sebagian seniman dan para apresiator yang baik menganggap lagu Panji ini, seperti halnya lagu Merang Dawa dan lagu Kaboran dalam wayang kulit, sebagai lagu yang paling ampuh, atau yang paling punya nilai seni.

Sekarang, banyak orang merasa prihatin karena sudah kehilangan beberapa perbendaharaan kesenian kita. Kalau misalnya ada yang mempertanyakan, salah siapa itu? Kebanyakan fihak cenderung hanya menyalahkan senimannya.

Sesungguhnya, itu bukan hanya kesalahan seniman, tapi kesalahan kita semua, termasuk masyarakat dan pemerintah. Kita tidak bisa menyalahkan seniman jika mereka memainkan lagu dangdut dalam *topéng* dan wayang. Dalang-dalang sendiri banyak yang mengeluh ketika mereka harus memainkan wayang Arjuna, Kresna, dan sebangsanya dalam lagu dangdutan "Jam Satu Bengi", "Limang Tahun", atau "Kembang Boléd" — atas permintaan penonton. Tapi mereka tak bisa menolak, karena itu adalah yang diinginkan penonton. Dalam konteks kesenian mereka ini, menolak kesenangan penonton merupakan sesuatu yang akan merugikan atau berbahaya terhadap popularitas senimannya sendiri.

Peranan penonton memang sangat besar dan

punya efek yang langsung, yang *instant.* Karena sifat profesionalisme seniman Cirebon (dalam arti yang literer), kesenian mereka dikondisikan untuk lekat dengan dan memanjakan penontonnya, yang menjadi sponsor mereka. Seniman tak bisa terlalu berani dalam bereksperimen, tanpa memperhitungkan kesenangan penonton. Satu kali saja pertunjukannya tidak disukai, ia akan kehilangan beberapa bakal panggungan, karena penontonnya adalah calon-calon penanggap berikutnya.

Dengan demikian, kita harus mengerti mengapa pertunjukan *topéng* bisa berubah menjadi tayuban. Sama juga dengan pertunjukan wayang yang menjadi arena semacam-tayuban, di mana orang mabuk-mabuk menggoda *Sindén.* Ini bukan semata kehendak seniman, tapi tuntutan penonton, untuk kesenangan penonton. Di satu pihak, seniman menjadi tak berdaya, tapi di pihak lain senimannya pun menyukai sambutan penonton itu sebagai aspek yang memeriahkan suasana pertunjukan. Karena itu, jika misalnya ada pihak yang ingin membantu mengembangkan kesenian *topéng,* kesulitan seperti inilah yang perlu dimengerti secara mendasar oleh para pejabat pemerintah yang bersangkutan.

Bayaran dan Pengeluaran

Bayaran panggungan mereka relatif kecil, karenanya mereka harus berhemat dalam banyak hal. Menaikkan harga panggungan pun sangat berbahaya. Beda harga Rp. 25.000 bahkan Rp 10.000 saja, dari misalnya Rp 400.000 harga panggungan sehari-semalam itu cukup berarti bagi calon penanggap. Banyak calon penanggap yang membatalkannya hanya karena perbedaan harga tawar belasan ribu rupiah.

Kemampuan masyarakat umum dalam membayar rombongan *topéng* tentu saja akan berpengaruh terhadap kemampuan grup dalam mengadakan sarana teknis. Biaya transportasi dan sistem amplifikasi suara, misalnya, biasanya jadi satu dengan biaya tanggapan keseluruhan. Jika tanggapan itu hanya *topéng,* pengeras suara yang dipakai hanya berupa perangkat kecil (murah) yang memakai dua atau tiga mikrofon saja. Untuk sarana angkutannya, sama dengan rombongan wayang, adalah truk terbuka, yang bisa memuat satu rombongan dengan segala peralatannya. Hal ini selalu menimbulkan persoalan tersendiri. Seperti telah dicontohkan di atas, setiap waktu mereka harus berdiplomasi dengan, juga menyogok, para polisi yang memeriksa, karena mengangkut orang dalam bak terbuka itu melanggar aturan lalu-lintas.

Masalah dasarnya, bukan hanya berapa uang yang harus keluar dari kantong seniman ini, tapi bagaimana mungkin mereka bisa mengikuti sistem yang sah. Mereka tidak bisa menyewa sebuah bus dan sebuah truk untuk sarana transportasi, karena kemampuan masyarakat membayar upahnya pun tak memungkinkan. Beberapa hari sebelum tgl 17 September 1993, para seniman goyah untuk memasuki era undang-undang lalu-lintas yang baru: takut "diplomasinya" berbeda dan dendanya membengkak tak terjangkau. Tapi, sekarang segalanya sudah dianggap hal biasa lagi, seperti zaman sebelumnya. Walaupun demikian, sesungguhnya mereka tetap saja banyak mengeluh, dirundung kebingungan dalam mengikuti sistem yang ada ini.

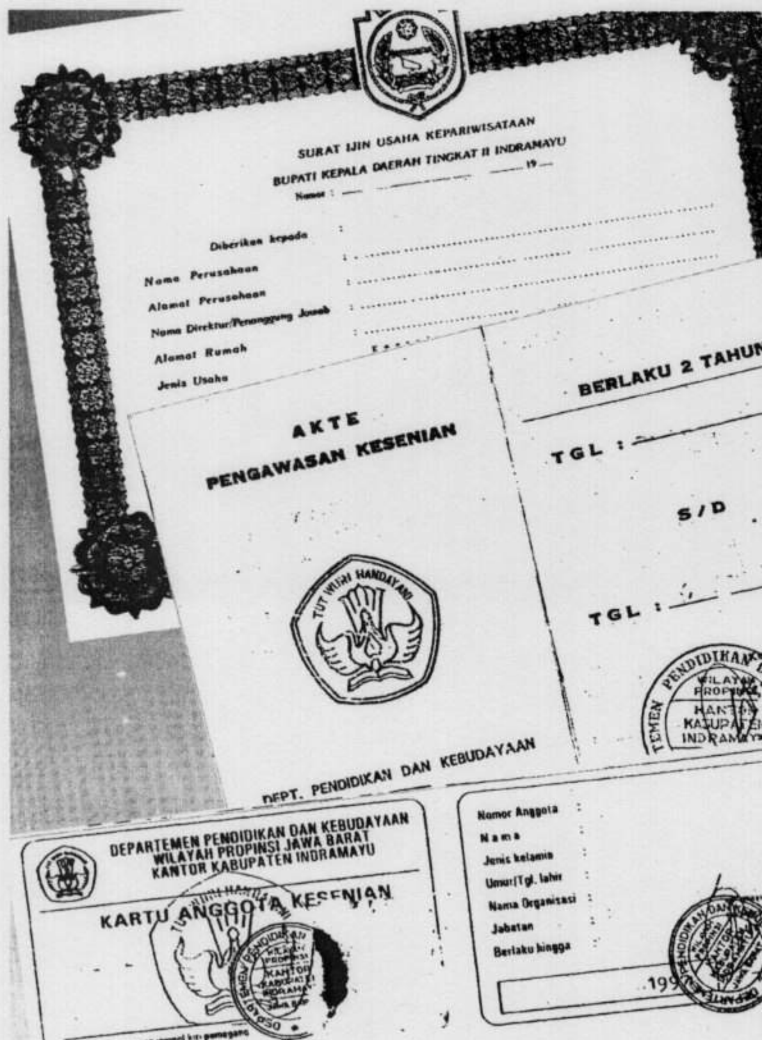
Karena itu, sesungguhnya bantuan pemerintah (yakni, instansi kebudayaan, pariwisata, dan sebagainya) yang sangat diperlukan oleh seniman itu adalah dalam mencari jalan terbaik untuk menyesuaikan *modus-operandi* dengan perkembangan sosial, politik, teknologi, dari waktu ke waktu. Kesulitan atau kebingungan seniman seperti itulah yang memerlukan jalan keluar. Ironisnya, mereka kini justru dibebani dengan kewajiban-kewajiban administratif birokrasi yang kompleks dan mahal dari instansi yang seharusnya membantu mereka.

Pengawasan organisasi dari P dan K dan Dinas Pariwisata ini sangat teratur. Sekitar 2 bulan sebelum masa berakhirnya SIUK dan AKTE, grup kesenian bersangkutan akan mendapat surat peringatan untuk segera memperpanjang. Kerjasama para Penilik Kebudayaan Kecamatan pun cukup

kompak, dalam memeriksa surat ijin panggungan itu. Mereka mempelajari grup mana yang suka lalai, atau yang belum memiliki akte.

Suatu ketika, pada bulan Oktober 1993, ada petugas P dan K yang memeriksa surat izin panggung. Ia datang dengan kawannya pada waktu istirahat duhur, menanyakan izin itu pada dalang wayang, karena *topéng* yang main waktu itu adalah atas undangan dan tanggungjawab dalang wayang. Setelah omong-omong, duduk, minum dan merokok selama 5 menit, petugas itu pamitan sambil minta "uang bensin". Dalang memberinya Rp 1000. Tapi petugas itu menolak, "Ini tak cukup, kan sekarang harga bensin sudah naik."

"Maaf saya tak punya lagi. Tuh," kata dalang sambil memperlihatkan dompetnya yang kosong.



"Ya mintalah sana sama yang punya hajat."

"Wah, saya malu untuk itu, karena main wayangnya pun belum."

"Ya, pinjam dulu atau apa, sama kawan-kawan kamu di sini. Cepatlah, kami harus pergi lagi."

"Waduh, masak Pak, dalang harus pinjam uang sama *nayaga*-nya!"

Akhirnya dalang wayang itu terpaksa juga pinjam dari dalang *topéng* Rp 500, diberikan padanya, dan kedua petugas pun pergi.

Jika kita simak dan bandingkan dengan imbauan P dan K pada rombongan *topéng* untuk tidak melakukan *barangan*, manakah yang harus kita anggap memalukan: penari *topéng* yang *narayuda*, minta uang sumbangan pada penonton, ataukan petugas P dan K yang *narayuda* minta uang bensin?

Mengapa izin panggung untuk setiap kali main dari Depdikbud itu masih harus ada? Apa perlunya Kartu Seniman? Mengapa akte grup itu harus diperbaharui tiap dua atau tiga tahun? Mengapa mereka harus membayar pajak pada Kantor Pariwisata? Padahal di kota-kota lain tidak demikian. Lantas, mengapa mereka harus dibedakan, harus menanggung beban birokrasi yang lebih rumit daripada grup kesenian di kota lain? Apa karena seniman desa dianggap kurang berpendidikan, kurang berani, kurang memahami makna birokrasi, sehingga lebih mudah diterapkan hegemoni kelembagaan? Jika benar, bukankah ini sebuah sikap imperialis?

Mudah-mudahan dugaan saya salah. Tapi, bagaimanapun juga hal ini membuat kita bertanya-tanya, berpraduga pada mereka bahwa pemerintah itu bukannya membantu sektor kesenian, melainkan mempersulitnya (kecuali untuk sedikit grup yang telah mendapat subsidi).

Harapan

Tujuan saya melalui tulisan ini adalah untuk membuat salah satu jembatan kecil bagi orang kota dan birokrat di atas untuk bisa lebih mengenal desa. Karena itu, penting sekali bahwa kita (yang memang punya minat terhadap kebu-

dayaan) bisa mengetahui apa yang sesungguhnya terjadi di desa. Seperti halnya yang terjadi dalam forum Pesta *topéng* dua tahun lalu itu, kita telah berusaha untuk dapat kesempatan melihat pertunjukan dan mendengar seniman desa berbicara dengan sejujurnya. Untuk jujur dan berani-untuk-jujur ini tidak mudah. Dibutuhkan bantuan kelembagaan, dukungan moral, atau jaminan hukum. Sementara itu, saya percaya, untuk mampu memelihara, menumbuhkan kesenian yang baik itu, diperlukan kejujuran seniman, kesetiaan pada cita-cita kesenian, yakni seni yang tidak semata-mata melacur pada selera penonton dan pejabat.

Saya kira sekarang ini sudah waktunya (sesungguhnya sudah terlalu terlambat) bahwa seniman desa pun harus tahu, grup kesenian di kota tidak usah meminta izin pertunjukan dari P dan K setiap kali mereka akan main, dan tidak usah memperbaharui akte (izin) pendirian grup setiap dua atau tiga tahun.

Jika sekarang dunia formal terus-terusan mengontrol dunia kesenian, akan hancurlah kesenian kita, dan "usaha pelestarian kesenian" yang didengung-dengungkan itu akan jadi omong kosong belaka. Kasus kehidupan *topéng* Cirebon ini pun harus menjadi isu nasional, karena kehidupan nasional adalah konteks kehidupan desa, dan kehidupan desa adalah konteks kehidupan *topéng*, konteks ribuan macam kesenian tradisi KITA.

LEVI-STRAUSS DI KALANGAN ORANG BAJO

Analisis Struktural dan Makna Ceritera Orang Bajo

Mitos atau "dongeng" biasa dianggap sebagai sebuah ceritera yang "aneh", yang seringkali sulit kita pahami maknanya atau terima kebenarannya karena kisah di dalamnya "tidak masuk akal" atau tidak sesuai dengan apa yang kita temui sehari-hari. Namun karena itu pula, mitos yang kerapkali juga dipakai sebagai sumber kebenaran dan menjadi alat pembenaran ini, telah lama menarik perhatian para ahli. Para ilmuwan Barat yang berminat pada teks-teks kuno, sudah lama menekuni berbagai mitos, yang mereka kumpulkan dari berbagai tempat dan dari berbagai suku-bangsa di dunia. Kajian mitos atau mitologi ini sekarang telah begitu banyak menghasilkan berbagai macam teori.

Sayang sekali, kajian mitos yang telah begitu berkembang di dunia Barat ini tidak begitu tampak jejaknya dalam dunia ilmu pengetahuan di Indonesia, khususnya dalam bidang humaniora. Jika toh ada, kajian tersebut ma-sih terbatas pada usaha mencari nilai-nilai luhur dalam berbagai ceritera rakyat. Nilai-nilai luhur ini bisa dianggap sebagai sesu-atu yang sakral; sebagai "pusaka" warisan nenek-moyang yang perlu dilestarikan dan diaktualisasikan atau dicari relevansi-nya dengan kehidupan masa kini. Jadi kajian mitos yang muncul lebih banyak dilatarbelakangi oleh ideologi tertentu serta banyak berkaitan dengan peningkatan semangat nasionalisme.

Oleh karena itu masih sangat diperlukan kajian-kajian ceritera rakyat yang lebih serius dan teoritis di negeri kita, untuk dapat mengungkapkan makna-makna yang lebih dalam dari berbagai ceritera tersebut, serta menampilkan berbagai dimensi baru bagi kita. Sebab suatu dongeng atau mitos acapkali tidak hanya merupakan sebuah dongeng yang tanpa arti atau sekedar alat penghibur di waktu senggang saja, tetapi lebih dari itu.

Dengan menggunakan metode analisis struktural yang dirintis oleh Levi- Strauss[1] dalam tulisan ini saya mencoba mengungkapkan makna dari sebuah ceritera yang hidup di kalangan orang Bajo di daerah Sulawesi Selatan. Analisis struktural ini dilakukan atas dasar beberapa asumsi:

Pertama, bahwa mitos mengandung makna-makna tertentu. Oleh karena itu, seperti halnya mimpi individual yang harus dianalisis untuk diketahui maknanya, mitos atau dongeng sebagai suatu "mimpi kolektif" juga perlu dianalisis untuk diungkapkan makna-makna kolektifnya. Dilihat dari sudut ini seorang penafsir dongeng memiliki posisi seperti seorang Sigmund Freud. Melalui analisis dongeng ini seorang peneliti diharapkan akan dapat mengetahui problem-problem batin sosial suatu masyarakat, yang terpendam dalam tingkat nirsadar mereka.

Kedua, sebagai suatu fenomena yang bermakna, suatu dongeng juga dapat dilihat sebagai suatu fenomena kebahasaan, yang baru dapat dipahami pesannya jika kita telah mengetahui struktur dan makna berbagai elemen yang ada di dalamnya. Oleh karena itu prosedur analisis struk-

tural dalam ilmu bahasa dapat diterapkan dalam analisis dongeng ini, yakni dengan cara mengungkapkan relasi antar elemen di dalamnya.

Dalam analisisnya secara implisit Levi-Strauss juga berpendapat bahwa struktur mitos dapat dijelaskan dengan menunjuk pada fungsinya, yakni sebagai media untuk mengembangkan suatu argumen logis dalam bentuk proposisi-proposisi. Lewat cara ini mitos dianggap dapat membantu memecahkan atau "menjelaskan" berbagai kontradiksi yang ada dalam berbagai kepercayaan yang dianut oleh suatu masyarakat[2].

Di sini saya mencoba memperlihatkan bagaimana sebuah ceritera yang hidup di kalangan orang Bajo dapat kita tanggapi sebagai suatu media untuk mengatasi konflik batiniah yang muncul karena adanya berbagai kontradiksi empiris yang dihadapi oleh orang Bajo dalam kehidupan mereka sehari-hari, yaitu kontradiksi antara superioritas dan inferioritas "kehidupan laut" terhadap "kehidupan darat" serta tarik-menarik antara keinginan menikah dengan kerabat sendiri dan keinginan menikah dengan orang lain atau kerabat jauh.

Dalam hal ini ceritera Bajo tersebut dapat dipandang sebagai sebuah perwujudan dari upaya kognitif orang Bajo pada tingkat nirsadar, untuk memecahkan dan memindahkan kontradiksi yang tak dapat mereka pecahkan pada satu bidang (yakni bidang empiris), ke bidang yang lain (yakni kognitif), sehingga kontradiksi tersebut tampak dapat diantarai, dan dengan demikian dapat dipecahkan. Dari sini pula kita dapat sampai pada kesimpulan bahwa dongeng Bajo tersebut ternyata juga bisa menjadi "jendela" bagi kita untuk melongok ke dalam batin sosial orang Bajo.

Siapakah orang Bajo atau suku-bangsa Bajo ini? Tidak mudah untuk memberikan batasan mengenai siapa mereka, karena berbeda dengan kebanyakan suku-bangsa di dunia, yang hampir selalu mempunyai suatu daerah geografis sebagai tempat asal-muasal mereka, orang Bajo tidak memiliki daerah tersebut.[3] Orang Bajo hidup tersebar dan mengembara di lautan luas di kawasan Nusantara, dalam kelompok-kelompok kecil dengan menggunakan perahu. Mereka bergerak dari satu pantai ke pantai yang lain tidak hanya di kepulauan Indonesia, tetapi juga di luar Indonesia, seperti di Malaysia dan Filipina.[4] Pola hidup mengembara ini membuat orang-orang Eropa menyebut mereka *sea gypsies* (gipsy laut) atau *sea nomads* (pengembara laut).

Laut merupakan tempat mereka menggantungkan hidup. Dengan mencari hasil-hasil laut, mulai dari ikan hingga akar bahar, orang Bajo dapat terus bertahan dengan pola hidup mereka hingga sekarang.[5] Namun demikian, hal itu tidak berarti bahwa mereka tidak mempunyai hubungan sama sekali dengan orang-orang Darat. Setelah mengembara selama beberapa hari atau beberapa minggu di lautan, kelompok-kelompok pengembara Bajo ini akan merapat ke pantai-pantai.



Enin supriyanto

Di beberapa tempat orang-orang Bajo kini banyak yang mulai menetap dan tinggal berkelompok membentuk pemukiman-pemukiman baru di tepi

pantai. Perubahan pola kehidupan ini membuat kontak mereka dengan "orang Darat" semakin sering dan intensif, dan telah menimbulkan berbagai macam perubahan dalam kehidupan mereka.[6]

Sekarang sudah cukup banyak tulisan mengenai orang Bajo, baik yang berasal dari kalangan awam maupun dari para ilmuwan. Perhatian terhadap mereka juga semakin meningkat[7], namun umumnya masih terbatas pada sejarah, kehidupan sosial, budaya, dan ekonomi orang Bajo. Sedang perhatian terhadap tradisi lisan orang Bajo boleh dikatakan masih terlalu sedikit, atau hampir tidak ada. Tulisan ini merupakan salah satu upaya untuk mengatasi kekosongan informasi mengenai tradisi lisan orang Bajo.

Ceritera Bajo yang dikupas di sini diperoleh dari I.B. Darmasuta dalam bentuk sebuah teks yang sudah diketik rapi.[8] Tidak disebutkan dari kalangan orang Bajo yang mana ceritera ini diambil. Namun menilik isi ceritera dan nama tokoh-tokohnya, *Kisah si Muhamma'* ini saya kira berasal dari kalangan orang Bajo yang memiliki hubungan dekat dengan orang Sulawesi Selatan (terutama Bugis-Makassar), dan sedikit banyak juga telah mengenal orang Toraja.

Kisah Si Muhamma' di Kalangan Orang Bajo

Isi ceritera yang judul aslinya adalah *Pitoto' si Muhamma* tersebut adalah sebagai berikut:

(1) Kita ambil cerita singkatnya apa yang terjadi di antara si Muhamma' dan si Manjakari. Pemuda jagoan kampung Tengah yang namanya Daeng Manjakari (DM), pemuda jagoan lain di kampung Toroh, yang namanya Muhammak (M), adalah anak seorang juragan.

(2) Kita tinggalkan cerita ke dua anak juragan itu. Kita berpaling ke pada cerita si Hajira (H), anak seorang punggawa yang tinggal sendiri bersama kedua orang tuanya. Diceritakan bahwa H sakit tanpa diketahui sebab-sebabnya. Kemudian ibunya berkata dan bernazar: jika anaknya cepat sembuh akan di bawa ke sebuah sumur yang namanya Sumur Toraja. Kata ibunya: "Kalau sudah tiba waktunya, kau boleh pergi ke tempat itu."

(3) Kita lanjutkan ceritanya, setelah H sembuh dia berkata ke pada ibunya: "Oh ibu, aku ingin bertanya kepadamu, adakah saudaraku dari pihak bapak? Jangan-jangan nanti kalau aku salah berjalan atau bertingkah, maka mereka akan menegur ataupun tidak senang kepadaku. Sang ibu menjawab pertanyaan H, anak emas satu-satunya, buah mata, buah hati, gantungan jantungnya: "Ke kiri dan ke kanan kita akan menemukan sepupumu, kita tidak perlu bingung, anakku".

(4) "Kalau bagi ibu berarti aku punya banyak saudara sepupu, aku ingin mencoba untuk ber-jalan untuk menjelajahi sampai di mana batas perjalananku," kata H. Kemudian si ibu men-jawab lagi: "Kau emas satu-satunya, buah mata, gantungan hati, serta kau adalah per-mataku. Jangan dulu berjalan ke kiri atau ke kanan, kau belum begitu sehat." H berkata: "Sebenarnya aku tidak akan jalan, tapi tidak apa-apa, aku hanya ingin mencoba ke sana (ke rumah sepupu) untuk minta tolong, mungkin mereka akan kasihan dan mau mengantar aku untuk melepaskan hajat se-perti yang pernah dikatakan oleh ibu tempo hari."

(5) Kita tinggalkan cerita H, kita berpaling lagi ke pada cerita sepupunya yang bernama DM. DM juga bertanya kepada ibunya: "Masihkah tinggal saudara-saudara sepupuku dari pihak bapak di daerah ini?" Sang ibu menjawab pula: "Oh DM kau permataku, buah hatiku, gantungan hatiku, janganlah kau coba-coba berjalan jauh-jauh, karena kau masih terlalu muda dan belum saatnya. Kamu masih harus pelajari cara-cara atau kebiasaan di kampung atau di suatu daerah." Belum selesai ibunya berkata, DM langsung menjawab: "Ajarkan aku ibu, tentang adat-istiadat atau cara-cara orang bersikap di kampung." Kata ibunya kemudian: "Kalau kau tidak mau dibantah, baiklah. Kalau orang duduk di sebelah kanan, kau pindah ke kiri, begitu sebaliknya, seraya

mengucapkan kata 'Tabik, aku mau lewat, berikan aku sedikit jalan.' Memang begitu, sebagai manusia harus memberi salam terlebih dahulu, seakan-akan merendah diri, o anakku." Selanjutnya ibunya bertanya: "DM, apa yang kamu inginkan? Baru kali ini kau bertanya dan minta izin kepadaku bahwa kau akan pergi jauh." Jawab DM: "Oh ibu, perlihatkan aku ke kiri dan ke kanan di dalam pertarungan untuk memperebutkan seorang gadis. Selain itu aku tidak ingin tinggal sendiri di kampung. Aku ingin menyaksikan pertandingan *semparaga* (sepak raga)." "Oh anakku, jangan coba-coba mempunyai keinginan untuk menyaksikan pertandingan *semparaga* yang diadakan di depan rumah raja, sebab mereka pandai-pandai," kata ibunya.

(6) Pandangan DM selalu terarah ke tempat pertandingan *semparaga* itu. "Oh ibu, hari sudah senja, sudah saatnya ibu mengeluarkan baju *dirarantai*, celana *dirarantai* dan *sigar boloh* (sebuah destar)." Sang ibu pun mengeluarkan baju, celana dan *sigar boloh* tersebut. "Oh anakku, pasanglah baju, celana serta *sigar boloh*," kata ibunya. DM lalu memakai pakaian itu dengan lengkap. Sang ibu pun berkata: "Wahai anakku, kau nampak jantan sekali."

(7) Setelah itu DM memanggil ibunya dan berkata: "Oh ibu, mendekatlah ke sini." Ibunya berkata: "Ada perlu apa anakku?" Setelah ibunya mendekat, DM langsung mencium lutut ibunya seraya berkata: "Ibu, aku akan berangkat." Ibunya kemudian menjawab: "Baik anakku, hati-hatilah di jalan."

(8) Setelah dia turun dari tangga rumahnya lalu dia menundukkan kepala, kemudian kepala diangkat menghadap ke atas lalu menggelengkannya ke kanan dan ke kiri. Di atas rumah terdengar suara ibunya berkata: "Semoga kamu selamat dalam perjalanan dan tidak menemukan bahaya." Setelah DM berangkat, tak lupa dia mampir dulu di depan rumah pamannya dan dia pun melihat pamannya, kemudian minta maaf pada pamannya: "Oh pamanku, permisi, aku mau bepergian." Setelah DM jauh dari rumah pamannya, kemudian pamannya pun naik ke rumahnya, kemudian bertanya ke pada anaknya yang bernama Bulae: "Bulae, tahukah kamu siapa pemuda itu? Anak siapa itu yang tahu tatakrama?" Si Bulae menjawab: "Oh bapakku, apakah bapak tidak kenal bahwa pemuda itu adalah anak dari ibu Dalimaku?" Bapaknya nampak heran dan berkata: "Oh itu ya."

(9) Setibanya DM di tempat permainan *semparaga* itu, dia melihat bola berputar ke sana kemari dipermainkan oleh orang Bugis-Makassar. Dia ingin masuk tetapi dia malu. Setelah dia dilihat oleh seorang pemuda Bugis-Makassar, pemain itu pun melambaikan tangannya dengan maksud menyuruh masuk. Bola berputar-putar dan jatuh tepat di hadapannya, kemudian diambilnya.

(10) Bola berputar terus, terdengarlah suara dari salah seorang pemain Bugis Makassar: "Eh anak siapakah itu? Tidak pernah kita lihat dan tidak pernah kita dengarkan, tiba-tiba muncul di lapangan permainan kita ini. Dia memainkan bola, tanpa pernah bola itu menyentuh tanah."

(11) Salah seorang dari mereka, yaitu pelatihnya, menyerukan kepada anak-buahnya agar pemuda asing itu dipanggil dan disuruh mendekat kepadanya. Orang yang disuruh itu memanggil: "Kemarilah mendekat saudara." DM mendengar ucapan itu, kemudian mendekat pada si pelatih. Kata pelatih: "Anak siapakah kamu? Siapa saja keuargamu? Ceritakanlah anakku." DM menjawab: "Oh kakek, aku baru tahu yang namanya permainan seperti ini. Aku ingin bergabung dengan grup ini." Kemudian pelatih menjawab: "Kalau begitu, besok kembali lagi ke sini, supaya ada teman kamu bermain."

(12) Setelah permainan selesai, DM sempat meminta maaf kepada rekan-rekannya. Mereka sama-sama pulang. DM melangkah menuju

rumahnya. Setibanya di depan rumah dia memanggil ibunya: "Bu, ibuu..." Tak lama kemudian sang ibu keluar dan berdiri di pintu. Perkiraan ibunya anaknya mendapat bahaya. Kemudian setelah melihat ibunya, DM langsung mencium lutut ibunya dan berkata: "Maafkan aku ibu, aku selamat dalam perjalanan." Kemudian ibunya berkata lagi: "Oh anak, buah hatiku, permata hatiku, gantungan jantungku. Tak pernahkah kamu dimarahi oleh teman-temanmu?" DM menjawab :"Tidak ibuku. Malahan mereka ingin mengajak saya bergabung dengan mereka."

(13) Kita tinggalkan cerita si DM, kembali ke cerita si Muhammak (M). Dia minta kepada ibunya agar diizinkan pergi nonton *semparaga* di depan rumah raja, sebab di sana sangat ramai. Tiba-tiba sang ibu memutuskan pembicaraan anaknya, "Oh anakku, jangan coba-coba untuk ke sana nanti ada keributan." M menjawab: "Mengapa ibu takut melepaskan aku? sebab aku sudah besar dan dewasa, aku sudah bisa membawa diri." Kata ibunya lagi: "Kalau kau mau pergi jangan sendirian." M menjawab :"Lalu siapa lagi temanku pergi ke sana?" Ibunya menjawab: "Tidak tahukah kamu bahwa dua, tiga pembantumu yang akan mengiringimu?" Lalu ibunya melanjutkan pembicaraan dan berkata kepada pembantu itu: "Temanilah junjunganmu untuk pergi nonton *semparaga* di depan rumah raja. Kalau-kalau ada perbuatannya yang salah ataupun kalau ada orang duduk di depan kalian, janganlah melewati jalan itu, jagalah dia." Sebelum mereka berangkat, M diantar mandi oleh pembantunya. Setelah selesai mandi mereka berpakaian, tak lupa sang junjungan mengenakan baju dan celana *dirarantai*-nya serta *sigar boloh* yang diikat sekali. Sang ibu memperingatkan mereka, terutama ke pada si pembantu: "Jagalah, dan baik-baiklah kau mengantar junjunganmu."



(14) Singkat cerita sampai di tempat permainan dan melihat *raga* berputar-putar, pembantu itu berteriak seolah-olah kegirangan dan berkata kepada junjungannya: "Oh junjunganku, semoga saja *raga* itu jatuh di hadapan kita, aku akan langsung menyambutnya." Junjungannya berkata lagi: "Hai pengawal, jangan coba-coba untuk mengambil raga itu, mereka tidak sama dengan kita. Bola berputar terus ke timur dan ke utara, tiba-tiba bola jatuh di lutut si pengawal. Si pengawal mencoba untuk menendangnya, tak disangka-sangka *raga* melambung tinggi sekali, dan raga jatuh tepat di hadapan junjungannya. Pemain Bugis-Makassar terheran-heran melihat orang luar menendang *raga*-nya. Bagi mereka si M dan pengawalnya dianggap asing.

(15) Selesai permainan, mereka pulang satu persatu. Kita putuskan cerita si M, dan kita lanjutkan cerita si H. Diceritakan si H berkata ke pada ibunya: "Oh ibu, tidak adakah niat seseorang untuk mengantar saya ke tempat air dangkal itu, untuk mencari karang dan lain-lain? Sebaiknya ibu pergi sendiri mencari orangnya." Si ibu berharap ada seseorang yang datang ke rumahnya. Namun tidak se-

orangpun yang dijumpainya. Tanpa banyak pikir si ibu pun berangkat mencari seseorang.

(16) Singkat cerita ia tiba di rumah DM. Kemudian ia berkata: "Adakah penghuni rumah ini di sini?" Kemudian terdengar suara dari dalam rumah itu. Suara itu tidak lain dari suara ibu DM: "Oh ada, mari silahkan naik." Ibu H menjawab: "Oh ya, terima kasih. Memang saya sengaja ingin menemui anda. Tidak usah kita perpanjang lagi pembicaraan kita, aku hanya ingin minta tolong kepada anak kita si DM. Tidak ada lain yang dapat mengantar H pergi ke sumur Toraja, selain dia seorang."

(17) Tiba-tiba pandangan ibu H tertuju ke pada DM yang sedang lewat. Kemudian ia berkata: "Mari, silakan naik nak." DM naik dan menjawab: "Ada apa, bi?" Kata ibu H: "Oh ya, kedatangan ibu ke sini mau minta tolong ke padamu untuk menemani adikmu si H, pergi ke sumur Toraja."

(18)Pendek cerita ibu H minta diri untuk pulang ke rumahnya. Dan tibalah saat-saat pemberangkatan. Diceriterakan DM berkata ke pada pengawalnya: "Pengawalku, perbaikilah layar perahumu serta dayung *Gallikanawan*. Kini sudah tiba saatnya perkakas-perkakas ini kita gunakan untuk mengantar adikku si H pergi ke sumur Toraja. Perlu kau ketahui bahwa tidak ada lain yang mereka harapkan kecuali aku dan engkau pengawalku." Pengawal berkata: "O junjunganku, apa-apa saja yang perlu kita persiapkan di dalam, yang perlu kita simpan di perahu ini." Sang junjungan berkata lagi: "Tidak usah terburu-buru, nanti saat menjelang senja kita dapat minta tolong kepada orang-orang di sekitar ini untuk mendorong perahu ini."

(19) Setelah senja tiba, perahu pun didorong ke laut. Kemudian DM berkata: "Jangan lupa bawa kemudi dan dayung serep. Jangan bawa kemudi dan dayung sembarangan. Bawalah dayung kita yang bernama *Gallika nawan*." Kemudian pengawal pun berjalan ke tepi pantai menemui junjungannya. Nampak dari jauh si pengawal ditanya oleh junjungannya: "Oh pengawalku, sudahkah perahu itu kau labuhkan?" Pengawal menjawab: "Semuanya sudah siap di perahu." Setelah malam hari tibalah pemberangkatan. Tetapi sebelumnya DM berkata kepada pengawalnya: "Pengawalku, coba kau berjalan ke tepi dan tanyakan kepada junjunganmu yang satu, tanyakan si H, pukul berapakah kita akan berangkat? Sebab jangan-jangan air akan surut dan angin besar akan datang."

(20) Kita beralih cerita ke si H: "Apakah semua peralatan sudah siap ibu?" tanya si H ke pada ibunya. "Oh anakku, semuanya sudah siap," jawab ibunya. Si H berkata lagi: "Kalau begitu, mari kita ke pantai." Si pengawal pun tiba di rumah si H, dan berkata: "Oh junjunganku, bukalah pintu. Si H menjawab: "Siapakah kamu?" Kata pengawal lagi: "Aku si Pengawal, oh junjunganku, akan memberitahukan tentang keberangkatan kita." Dengan tergesa-gesa si pengawal membawa segala perlengkapan ke perahu. Setelah semua habis, dengan tergesa-gesa pula ia menghadap DM. DM berkata: "Beritahukan si H agar secepatnya naik ke perahu, katakan aku menunggu di perahu."

(21) Si H berjalan dan mengatur langkahnya diiringi oleh si pengawal. Setibanya di tepi pantai H berkata: "Bentangkan perahumu DM, supaya ujung kainku tidak basah jika naik ke perahumu." DM menjawab: "Oh adikku, tidak akan aku biarkan telapak kakimu disentuh oleh air dan tidak akan aku biarkan ujung kainmu basah. Naiklah ke punggungku biar aku menggendongmu ke perahu." Setelah H di atas perahu dan duduk di kursi dengan santai, berkatalah DM: "Cabutlah kayu sembeta itu, tariklah tali jangkar itu. Lepaskan tali ikatan di belakang perahu." Si pengawal berkata: "Semuanya telah siap junjunganku, dan semua sudah saya buka." "Kalau begitu," kata junjungannya, "Berdirilah di depan perahu. Perhatikan sesuatu yang

putih. Kalau ada tanda putih, maka cepat-cepatlah nasuk ke dalam kamar. Perhatikan pedoman (kompas) karena aku bertugas sebagai pemegang kemudi. Jangan dirubah, supaya perahu jalan lurus terus." Berkata DM kepada si pengawal: "Hentakkan tali layar-mu." Setelah tali layar disentak, mekarlah layar itu dan lonceng layar berbunyi sahut-menyahut, antara yang di atas dengan yang di bawah. Maka berjalanlah perahu itu. Sekali-sekali air laut naik ke perahu karena dihempas oleh ombak. Si pengawal bertanya: "Manakah tanda putih yang akan kita ikuti?" Junjungan menjawab: "Tujulah sesuatu yang putih yang di kanan depan." Si pengawal berteriak: "Oh junjunganku, nikmat sekali rasanya angin ini, yang diberikan oleh Kakek Keramat itu." Junjunganpun berteriak: "Oh pengawalku, jangan berkata begitu. Lengkapilah dirimu dan eratkan tali keseimbanganmu." Setelah berkata begitu DM langsung menolong ke kanan dan ke kiri. Kemudian datang angin merah. Perahu lari dengan miring, ombak satu dipilah menjadi dua karena cepatnya. Si pengawal berkata lagi: "Oh junjunganku, di kejauhan telah nampak kemerah-merahan seperti ada daerah di sana. Keluarlah junjunganku dan lihatlah pelabuhan apakah itu?" DM menjawab: "Pelabuhan itulah tempat kita mendarat." Kemudian H ikut berkata: "Oh DM selamat sampai ke tujuan, tempat kita melepaskan hajat." Singkat cerita jangkar pun dibuang oleh pengawal, dan sampailah mereka di tepi pantai pulau Keramat.

(22) DM berkata: "Pengawalku, tariklah jangkar itu, kita akan tinggalkan pulau Keramat ini dan kembali ke daerah kita, dan kita akan berlabuh di sana. Kalau bisa kita langsung saja menariknya ke tepi pantai." Ditariklah tali jangkar itu oleh pengawal, kemudian perahu dibelokkan ke kanan, maka ditinggalkanlah Pulau Keramat itu, dan perahu pun melaju ke lautan luas. Bersiaplah DM untuk menuju ke daerahnya.

(23) DM bertanya kepada pengawalnya: "Sudah siapkah kamu oh pengawalku? Kalau sudah siap sentakkanlah layarmu." Si pengawal pun menyentakkan layar perahu. Layar pun mekar, lonceng atas dan bawah berbunyi saling bersahutan. Tidak terlalu jauh perahu melaju, tiba-tiba H berkata: "Apakah yang berwarna merah itu, melayang-layang menuju ke sini?" DM menjawab: "Tak usah bicara begitu, sudah saatnya kita gunakan ilmu warisan nenek moyang kita." Kemudian DM menoleh ke kanan dan ke kiri, dan ia menundukkan kepala kemudian mengangkat kepalanya kembali dan sebaliknya dari mendongak kemudian menundukkan kepala. Tiba-tiba datang angin bertiup begitu kerasnya sehingga ujung perahu pun terangkat dan lari sekencang-kencangnya. Saat itu si pengawal terkejut, kemudian berteriak: "Oh junjunganku, apa-kah itu yang berupa gundukan kehitam-hitaman di depan kanan?" DM hanya menjawab dengan ucapan: "Jangan berkata begitu oh pengawalku, itulah saudara kita yang akan lewat dan menjaga kita di selat ini." H pun ikut berkata dan seakan-akan keheranan: "Apakah ini DM? Seperti ada suara yang meledak di belakang." DM menjawab: "Jangan berkata apa-apa, sebab mereka sengaja ingin mencoba kita. Mereka ingin mengetahui sampai di mana batas ilmu kita. Kalau kita ke-turunan kakek Keramat, maka mereka akan me-nolong kita. Dan kalau tidak benar kita keturunan kakek Keramat, celaka-lah kita di sini." Setelah berkata begitu DM tiba-tiba melihat tiga ombak besar di hadapan perahunya. Kemudian DM mengatakan dan menyebut sebuah nama: "Oh Manioni, jangan mekar menuju ke perahu ini." Kemudian secara tiba-tiba permukaan laut pun kembali datar seperti air dalam bak.

(24) Perahu melaju terus, ombak tujuh dibuat menjadi tiga, ombak tiga dipecah menjadi

dua, dan ombak dua menjadi satu. Menyaksikan hal itu H langsung berkata: "Memang benar-benar jantan kau DM, sepantasnyalah kau berani menjadi nakhoda, dan memang engkaulah yang pantas memiliki diriku dan menyentuh kulit halusku." Kemudian DM berkata: "Tidak usah berkata begitu H, sebab kita ini masih dalam perjaianan. Nanti bila kita sudah sampai di rumah baru kita bicara secara baik-baik. Apa yang ingin kau katakan, katakanlah dan keluarkanlah isi hatimu yang sebenarnya ke padaku." DM berpaling ke arah pengawalnya dan berkata: "Oh pengawalku, sebentar lagi kita sudah sampai di tepi." Pada saat itu pula H menundukkan kepala dan menghadap ke air laut seraya mengucapkan: "Apa yang ada di bawah ini? seperti nampaknya dangkal, oh pengawal?" Si pengawal menjawab: "Inilah ujung pelabuhan Mateknek."

(25) Perahu telah sampai. Si pengawal berteriak ke pada junjungannya: "Apakah layar ini kita gulung?" DM menjawab: "Tentu saja. Kalau sudah digulung terus diturunkan dan lemparkan jangkar itu." Kemudian DM berkata kepada H: "Oh Hajirah, bangunlah, kita sudah tiba di pelabuhan."

(26) Di situlah kesempatan DM menuntun tangan H, dan kebetulan pada saat itu keasyikan mereka dilihat oleh M. Melihat itu, hati M seakan-akan disengat sembilu, sebab orang yang dicintainya dan yang merupakan gantungan jantung hatinya dituntun oleh DM. Saat itu pula M berkata ke pada dirinya sendiri: "Kapan hari, kapan bulan, kita akan bisa bertemu berdua." H bersama DM terus berjalan hingga lewat di depan M dan berkata: "Permisi saudara, kami mau lewat." Kemudian M berkata: "Baiklah, jalan masih lebar untuk dilewati oleh kalian berdua." Mereka berjalan terus dan saling menuntun tangan. Berkata H: "Memang benar-benar kau pejantan Bajo DM. Memang sepatutnyalah engkau akan mengiris paha putihku dan memegang dua buah delima satu tangkai (buah dada)-ku."

(27) Kita ambil cerita si M. Diceritakan M berkata ke pada ibunya: "Kecewa sekali aku ibu, sebab si H adalah saudara sepupuku, kenapa bisa dibawa laki-laki lain ke pulau Keramat?"

(28) Singkat cerita kita ambil cerita DM dengan M. Ke dua pemuda itu bertemu di suatu tempat. DM berkata setelah mendengar ucapan-ucapan si M: "Memang laki-laki Bajo betul kau M, sehingga kau berani meremehkan aku. M ganti bicara: "Seandainya pacarmu dituntun oleh laki-laki lain di hadapan matamu, tidakkah sakit hatimu?" DM menjawab: "Aku berani mengantar H ke pulau Keramat karena bukan aku sendiri yang sengaja ingin mengantarnya, tetapi ibunya yang minta tolong ke padaku. Yang jelas aku akan menolongnya." M berkata lagi: "Kamu kan tahu si H ada yang memiliki, tetapi kenapa justru kau berani mengantarnya ke pulau Keramat itu? Walaupun begitu ada saja kesempatan kita untuk berhadapan entah siang, entah malam hari."

(29)Kemudian M berlari menuju ke rumah Kepala Desa dan Penghulu. Dia berkata kepada kepala desa: "Pak Kepala Desa, aku datang ke sini untuk minta izin dengan hormat, bahwa aku akan mengadakan pertarungan di tepi pantai. Karena aku malu sekali, daripada putih mata, lebih baik putih tulang. Di situlah bapak akan tahu Ayam Cempaka dan Hiu Pemakan Manusia desa pelabuhan Mateknek, yang dinamakan M akan berhadapan dengan anak koda (nakhoda) yang bernama DM." Rumah bapak Kepala Desa pun ditinggalkan, dan M berlari menuju DM di tepi pantai. Setibanya di tempat itu dia melihat sebuah lobang yang dibuat M sebesar sumur, sebagai tempat pertempuran mereka."[9]

(30) Setelah itu secara serempak mereka terjun bersama ke dalam sumur itu. Di dalam lobang mereka melanjutkan pembicaraan. M berkata: "DM, tidakkah kamu tahu bahwa si

M satu-satunya raja yang sudah lama terkurung ibarat ayam yang lama tinggal di kurungan? Sekarang ayam itu terlepas." DM menjawab: "Tidakkah kau tahu juga M, bahwa si DM adalah satu-satunya nakhoda keliling dunia, telah lama mencari musuh, dan ingin mengetahui darah dan keturunannya?" Si M berkata lagi: "Tidak usah kita bicara panjang lebar. Siapa yang akan memulai duluan, kamu atau aku?"

(31) Selanjutnya kita tinggalkan cerita M dan DM, kita beralih pada cerita si H. Di rumahnya si H sedang berdandan dan memperbaiki kondenya yang dinamakan *Simboloh Panggapparina*. Kondenya selalu terlepas. Sampai tiga kali dipasang tidak kuat juga. Kemudian dia bertanya ke pada ibunya: "Oh ibu, tanda-tanda apakah ini, mengapa konde saya selalu terlepas?" Ibunya menjawab: "Oh anakku, kalau begitu coba kamu berjalan ke tepi pantai, dan lihatlah DM, mungkin dia mendapat musibah di sana." Tidak sampai si ibu bicara dua kali, si H langsung berangkat ke pantai. Setelah tiba di anak tangga paling bawah dia berdiri sebentar untuk menenangkan diri dan menundukkan kepala seraya mengangkatnya kembali. Kemudian dilangkahkan kaki kanannya terlebih dahulu, kemudian berangkat. Setelah dekat di tepi pantai ia melihat lobang, dan didekatinya lobang itu. Dia melihat DM dan M di dalamnya. Pada kesempatan itu M berkata: "Kalau aku yang duluan menyerangmu, aturlah nafasmu baik-baik, kemudian bacalah sahadatmu, sebab kamu akan menerima pukulan Angin Mendung Barat Daya. [Angin Mendung Barat Daya] pelabuhan Matekne akan menerpa tubuhmu." DM menjawab: "Nafasku sudah teratur duluan, sahadatku sudah siap duluan. Seranglah aku." Kemudian M mencabut senjatanya yang bernama *Pasak Tempo*, kemudian menyerang. Selama menyerang, kerisnya selalu melengkung di badan DM. Keringat bercucuran sampai ke permukaan dada M. Tidak ada bekas serangannya terlihat di tubuh DM. Se-telah M selesai, kini giliran DM yang me-nyerang. M sempat berkata: "Pilihlah mana tempat yang lunak di tubuhku ini. Carilah pori-pori kulitku untuk memasukkan golokmu." Kemudian DM menyerang dengan gesitnya. Yang terdengar hanyalah suara dentingan, seperti suara tu-lang yang dipukul. Itu adalah suara kulit M yang terbentur golok DM. Sampai keringat DM bercucuran ke dadanya dan tidak ada juga bekasnya.

(32) Setelah DM lelah menyerang, selanjutnya gantian M untuk menyerang. Pada saat M mengangkat keris, pandangannya tertuju pada sesosok tubuh yang tidak lain adalah tubuh H, yang sedang menundukkan kepalanya menyaksikan pertarungan di dalam lobang. Setelah M melihat H, lalu ia berkata: "Oh adikku H, uraikanlah rambutmu, dan kemudian turunlah ke sini, hapuslah keringat DM terlebih dulu dengan rambutmu supaya tidak celak di jalan (kapunang) karena ini merupakan kesempatan terakhir untuk bertemu dengan DM." Kemudian H turun ke lobang itu. Pada saat dia menghapus keringat DM, tangannya ditepis oleh DM. Melihat itu M berkata: "Celakalah kamu." M berbicara lagi dengan H: "Aku minta dengan rendah hati kepadamu H, berikan aku sehelai rambut semangatmu." H mencabut rambutnya dan memberikan ke pada M, dan M berbicara lagi dengan OM: "Pusatkanlah konsentrasimu, tenangkanlah dirimu, sebab malaikat pencabut nyawa akan datang mencabut nyawamu. Kemudian M langsung menyerang DM. Kerisnya lolos menembus perut DM, tembus ke tulang punggungnya dan putuslah riwayat DM.

(33) Singkat cerita, pada kesempatan itu H berkata: "Eh M, ternyata engkaulah yang patut mengiris paha putihku, dan mengelus-elus badanku, serta memegang dua delima satu tangkai milikku." Setelah selesai berkata begitu, H kemudian merebahkan dirinya ke

dada M. Kemudian M berangkat pulang dan menuntun tangan Hajira.

(34) Setiba di depan rumah H, mereka saling melepaskan tangan dan kemudian M berkata: "Oh adik buah hatiku, permata hatiku, gantungan jantungku, aku akan meninggalkanmu dan barangkali aku akan lama menghilang dari desa pelabuhan Matekne ini.

Demikianlah dongeng Bajo tentang si Muhamma'. Kita tidak tahu apakah *Kisah 'si Muhamma* ini merupakan sebuah kisah yang sakral, atau kisah yang punya tujuan sosial-politis, ataukah hanya sebuah kisah biasa yang sangat digemari oleh orang Bajo, yang dapat diceriterakan kapan saja, di mana saja dan oleh siapa saja, karena tidak ada keterangan etnografis tentang kedudukan *Kisah si Muhamma'* ini dalam kehidupan orang Bajo. Dalam situasi seperti ini satu cara yang masih dapat kita gunakan untuk menangkap makna ceritera ini adalah metode analisis struktural seperti yang telah ditunjukkan oleh Levi-Strauss.[10] Dengan metode ini, suatu dongeng dapat dianalisis secara sendiri-sendiri ataupun bersama-sama dengan ceritera-ceritera lainnya.

Analisis Struktural dan Penafsiran

Sebagai langkah awal analisis, kisah di atas perlu dipotong-potong dalam beberapa episode, yang masing-masing berisi suatu deskripsi mengenai suatu hal atau memiliki suatu tema tertentu. Makna masing-masing episode, seperti akan kita lihat nanti, tergantung pada keseluruhan teks. Oleh karena itu kita tidak dapat menafsirkan suatu episode hanya dengan mengacunya pada sesuatu yang ada di luar ceritera tanpa memperhatikan posisi episode itu sendiri dalam keseluruhan ceritera.

Selanjutnya dalam analisis semacam ini kita perlu mendapatkan unit-unit yang ada dalam ceritera, yang di sini saya sebut *ceritheme.*[11] *Ceritheme* ini kita cari pada tingkat kalimat. Suatu kalimat dapat kita anggap sebagai suatu *ceritheme* bilamana di dalamnya terkandung suatu relasi tertentu, atau jika kalimat tersebut melukiskan hubungan-hubungan tertentu antar elemen dalam ceritera. *Ceritheme* ini kemudian kita susun mengikuti sumbu sintagmatis dan paradigmatis, sebab seperti halnya dalam bahasa, makna dari suatu elemen tergantung pada relasi sintagmatis dan paradigmatisnya dengan elemen-elemen yang lain. Lewat cara ini akan dapat kita temukan *ceritheme-ceritheme* yang mengandung relasi yang sama, maupun yang tidak sama. Interpretasi atas makna ceritera tersebut tergantung pada keseluruhan relasi antar *ceritheme* yang berhasil diperoleh, serta makna referensial maupun kontekstual dari elemen-elemen yang ada dalam *ceritheme* tersebut.

Setelah membaca *Kisah si Muhamma'* di atas, kita dapat menemukan beberapa episode di dalamnya. Masing-masing episode mengandung *ceritheme-ceritheme* yang memperlihatkan pada kita berbagai relasi antar tokoh yang ada dalam ceritera tersebut. Makna berbagai *ceritheme* dan episode ini baru menjadi jelas setelah kita bandingkan dan sejajarkan satu dengan yang lain.



Erin supriyanto

Episode I (alinea 5-12 dan 13-15) yang kita dapati melukiskan tentang tokoh Daeng Manjakari (DM) dan Muhamma' (M), serta hal-hal yang mereka lakukan sebagai orang Bajo. DM dilukiskan sebagai orang Bajo yang belajar adat-istiadat orang Bugis yang hidup di darat, dan dia dapat diterima oleh mereka. Ini sangat berbeda dengan apa yang dialami oleh M, yang juga orang Bajo. Perlakuan yang diterima oleh M dari orang Bugis yang main sepak raga adalah kebalikan dari perlakuan yang diterima oleh DM. M, seperti kita ketahui, tidak mempelajari adat-istiadat orang Bugis atau orang "kampung" pada umumnya. Dari sini kita memperoleh skema berikut:

DM: *belajar* adat orang Bugis — *diterima* dengan baik oleh orang Bugis

M : *tidak belajar* adat orang Bugis — *tidak diterima* oleh orang Bugis

Dalam episode ini "makna" tokoh DM hanya dapat kita tangkap bila kita bandingkan dengan tokoh M. DM seperti halnya M, adalah orang Bajo. Namun berbeda dengan M, DM adalah orang Bajo yang telah mengenal budaya luar, budaya "Bugis-Makassar." Ini tercermin tidak hanya pada namanya, yang menggunakan gelar "Daeng," tetapi juga pada perilakunya. Sebaliknya, tokoh M adalah orang Bajo yang kurang mengenal budaya orang Bugis-Makassar.

Dilihat dari sudut pandang orang Bajo, tokoh DM adalah orang Bajo yang "sudah tidak sangat Bajo." Dia tidak sangat bangga dengan ke-Bajo-annya. Sebaliknya, tokoh M kelihatan lebih asli Bajo daripada DM. Dari sini kita dapat melihat bahwa DM dan M adalah dua tokoh yang berlawanan cirinya. Tokoh M dapat dilihat sebagai simbol orang Bajo asli, yang masih belum ingin meniru atau tahu adat orang "di kampung", sedang DM adalah sebaliknya. Dengan demikian dalam episode I ini kita temukan oposisi sebagai berikut:

DM — Orang Bajo yang *telah mengenal* budaya orang Bagai (Darat)[12]

M — Orang Bajo yang *belum mengenal* budaya orang Bagai (Darat)

Berdasarkan atas kategorisasi-kategorisasi sosial, ekonomis dan ekologis yang ada dalam kehidupan sehari-hari orang Bajo,[13] maka episode ini dapat kita tafsirkan sebagai simbolisasi dari dua identitas yang harus dipilih oleh orang Bajo, yakni identitas "orang laut" (Orang Sama') dan "orang lain" (Orang Bagai), serta simbolisasi dua bidang kehidupan yang dialami oleh orang Bajo, yakni kehidupan "laut" dan "darat."

Episode II (alinea 18-26) berisi kisah perjalanan DM, Hajira (H), bersama seorang pengawal menuju ke sumur Toraja. Keahlian DM dalam mengatasi berbagai rintangan di laut telah membuat H tertarik dan jatuh cinta pada DM, namun DM tidak langsung membalas cinta si H. Atas dasar realitas ekologis yang dihadapi oleh orang Bajo dalam kehidupan sehari-hari mereka, episode ini dapat kita tafsirkan sebagai simbolisasi kehebatan orang Bajo (dalam hal ini adalah DM), yang mampu menguasai berbagai rintangan di laut. Seperti halnya episode sebelumnya, posisi DM di sini baru akan dapat dipahami dengan lebih baik jika dibandingkan dengan posisi M, tokoh lain dalam kisah di atas.

Yang menarik adalah bahwa dalam ceritera ini tidak terdapat pelukisan tentang kehebatan M, tokoh yang lebih kental Ke-Bajo-annya. Oleh karena itu, kita dapat menafsirkan bagian ini sebagai kebalikan (inversi) dari episode sebelumnya, karena di sini yang lebih ditonjolkan ke-Bajo-annya adalah tokoh DM. Apa yang diperlihatkan oleh DM dalam bagian ini sesuai dengan identitas orang Bajo yaitu piawai dalam soal pelayaran. Episode ini sekaligus menampilkan superioritas orang Bajo di lautan.

Namun demikian, dilihat dari sisi lain episode ini juga mencerminkan ketergantungan orang Bajo pada "alam daratan", yang tampak pada keinginan H untuk pergi ke sumur Toraja. Bahwa setelah sembuh dari sakitnya, H bernazar akan pergi ke sumur ini,[14] hal itu menunjukkan posisi sumur itu sendiri (serta sumur pada umumnya) dalam kehidupan orang Bajo. Dalam konteks semacam ini, kita dapat menafsirkan bahwa sumur

Toraja (yang berada di daratan) merupakan sumur yang keramat bagi orang Bajo, dan memang sumur ini terletak di pulau Keramat.

Kedudukan sumur yang penting di mata orang Bajo ini dapat dimengerti, bilamana kita tengok kenyataan sehari-hari yang dihadapi oleh orang Bajo, yaitu bahwa mereka sangat membutuhkan air tawar. Sumur dalam konteks ini dapat dilihat sebagai sumber kekuatan, sumber kehidupan bagi orang Bajo, sebab dari sumur inilah orang Bajo dapat memperoleh air tawar yang sangat mereka perlukan untuk hidup di laut.[15] Di sini tampak ketergantungan ekologis orang Bajo pada "daratan." Dengan demikian episode ini dapat kita tafsirkan sebagai simbolisasi kemampuan orang Bajo untuk mengatasi rintangan di lautan, walaupun orang Bajo tersebut telah mengenal budaya "Darat",[16] sekaligus ketergantungan mereka pada "daratan".

Episode III (alinea 24) menceriterakan tentang H yang setelah diantar ke pulau dengan selamat oleh DM lantas jatuh hati pada DM. Peristiwa jatuh hatinya H pada DM ini dapat dilihat sebagai keinginan untuk menikah dengan "orang lain" atau "kerabat jauh". Walaupun dalam kisah ini tersirat bahwa antara DM dan H masih ada hubungan kekerabatan, yaitu "sepupu," namun hal ini harus diterima dengan hati-hati mengingat disitu tidak disebutkan secara eksplisit hubungan kekerabatan antar mereka. Pernyataan yang lebih eksplisit menunjukkan bahwa DM adalah "orang lain", bukan kerabat H. Keinginan untuk menikah dengan orang lain ini tentu tidak dapat kita pahami jika kita tidak menyejajarkannya dengan keinginan yang lain, yaitu keinginan untuk kawin dengan kerabat sendiri.

Selain itu, episode ini juga dapat kita tafsirkan sebagai kekaguman dan keinginan menikah dari orang Bajo (yakni H), dengan orang Darat atau orang Bajo yang telah mengenal budaya "Darat" (yakni tokoh DM). Ini tercermin pada alinea 26 yang mengisahkan pertemuan DM dan H dengan tokoh M. DM berkata: "Permisi saudara, kami mau lewat," setelah sapaan ini dijawab oleh M, H



Enin supriyanto

kemudian berkata kepada DM: "Memang benar-benar kau pejantan Bajo DM. Memang sepatutnyalah engkau akan mengiris paha putihku dan memegang dua buah delima satu tangkaiku." Kekaguman H bisa ditafsirkan sebagai kekaguman pada "sopan-santun Darat" DM terhadap M, yaitu meminta izin pada M ketika akan lewat, atau kekaguman pada ketenangan DM menghadapi M.

Episode IV (alinea 28-29) menguraikan tentang perkelahian antara DM dengan M yang diawali dengan sebuah dialog yang memberikan informasi pada kita hubungan kekerabatan yang ada antara DM, M dengan H. Tentunya agak mengherankan buat kita, bahwa perkelahian antara DM dengan M harus dilakukan dalam sebuah sumur. Bagian ini saya kira hanya dapat dipahami jika kita melihat episode sebelumnya. Penegasan mengenai pentingnya peranan sumur dalam kehidupan orang Bajo tampaknya merupakan pesan yang ingin disampaikan oleh episode ini, dan ini sekaligus merupakan penegasan kembali akan ketergantungan orang Bajo pada "daratan".

Seperti telah saya katakan sebelumnya, sumur dalam cerita ini melambangkan sumber kehidupan. Tafsiran ini diperkuat oleh fakta bahwa dalam perkelahian antara DM dan M di dalam sumur, kedua belah pihak sama-sama kuat. Kematian tidak akan dapat menimpa kedua pihak yang bersengketa karena mereka berada di dalam sumber kehidupan. Keadaan ini baru berubah setelah terjadi campur-tangan oleh pihak ketiga. Namun demikian pesan bahwa sumur merupakan sumber kehidupan tetap tidak terganggu, sebab campur-tangan ini sudah masuk dalam episode yang lain lagi, yang memerlukan data lain untuk mengungkdp maknanya.

Selain itu, ada beberapa hal menarik yang tampak setelah kita membandingkan episode IV ini dengan episode II sebelumnya. Pertama, dalam episode II tokoh DM pergi berdua dengan H ke sumur Toraja. Sumur yang mereka tuju berada di pulau lain, di seberang lautan, sehingga perjalanan ke sana harus dilakukan dengan perahu. Sumur tersebut juga merupakan sebuah sumur yang keramat, yang memiliki keistimewaan tertentu.

Ini berbeda dengan apa yang terdapat dalam episode IV. Sumur yang dituju oleh tokoh M di situ merupakan sebuah sumur yang pada mulanya adalah sebuah lubang yang tidak begitu besar, yang kemudian dibuat oleh M menjadi sebesar sumur, dan terletak di tepi pantai. Oleh karena itu pula, M hanya berjalan kaki menuju ke sumur tersebut, dan M pergi sendirian ke sana. Sewaktu mengunjungi sumur pertama, tidak disebutkan bahwa DM dan H memasuki sumur tersebut, sedang pada sumur yang ke dua baik DM maupun M kemudian masuk ke dalam sumur untuk bertempur.

Kedua, DM berhasil mengatasi rintangan di luar sumur, yaitu rintangan alami berupa ombak, dengan bantuan tokoh "mereka," yang sayang sekali dalam hal ini tidak kita ketahui siapa. Namun kita dapat menduganya sebagai tokoh "supernatural," karena tidak tampak. Disebutkan bahwa DM berkata pada pengawalnya: "Kalau kita keturunan kakek Keramat, maka mereka akan menolong kita. Dan kalau tidak benar kita keturunan kakek Keramat, maka celakalah kita di sini." Oleh karena DM tiba dengan selamat, maka berarti DM telah ditolong oleh "mereka," dan "mereka" ini saya kira adalah tokoh-tokoh yang berasal dari generasi kakek keramat atau lebih tua lagi. Yang jelas "mereka" ini bukan dari generasi DM sendiri.

Apa yang dialami oleh DM sangat berbeda dengan apa yang dialami oleh M. M berhasil mengatasi rintangan yang ada di dalam sumur, dan rintangan tersebut berupa manusia, yaitu tokoh DM. Dalam hal ini tokoh M mendapat pertolongan bukan dari tokoh supernatural, tetapi dari H, manusia biasa yang berasal dari satu generasi dengan M sendiri. Selain itu pertolongan tersebut juga konkret wujudnya, yaitu berupa "sehelai rambut semangat," sedang pertolongan yang didapat oleh DM tidak kelihatan.

Ketiga, dalam episode ke II seusai perjalanan menuju sumur Toraja terjadi penyatuan sementara antara DM dengan H, yaitu H jatuh hati pada DM, dan digandeng oleh DM pulang ke rumah. Demikian pula, dalam episode IV selesai perkelahian di dalam sumur di tepi pantai yang dimenangkan oleh M, kita lihat penyatuan sementara antara M dengan H, ketika H jatuh hati pada M dan digandeng ke rumah juga oleh M.

Tampak jelas di sini bahwa *ceritheme-ceritheme* dalam episode II merupakan inversi dari *ceritheme-ceritheme* yang ada dalam episode IV. Skema berikut akan memudahkan kita memahami hal ini.

1. Eps.II :
   DM pergi dengan naik perahu — ke sumur yang keramat ——,——

   Eps.IV :
   M pergi dengan jalan kaki — ke sumur yang tidak keramat,——

   — sumur sudah ada, di luar desa, di seberang laut.

   — sumur belum ada, di dalam desa, di

tepi laut.

2. Eps.II :

   DM tidak menggali dan tidak masuk ke dalam sumur.

   Eps.IV :

   M menggali —— dan masuk —— ke dalam sumur.

3. Eps.II :

   DM mengatasi rintangan *di luar* sumur -

   Eps.IV :

   M mengatasi rintangan *di dalam* sumur -

   — dengan bantuan tokoh supernatural, dari generasi *yang berbeda*

   — dengan bantuan tokoh biasa ——, dari generasi *yang sama*.

4. Eps.II :

   DM mendapatkan simpati H setelah mengatasi rintangan alami.

   Eps.IV :

   M mendapatkan simpati H setelah mengatasi rintangan manusiawi.

Kita lihat di sini adanya hubungan inversional antara episode II dan episode IV, serta kontradiksi yang tersembunyi di balik tokoh DM dan M. hal-hal yang ada pada tokoh DM dalam episode II muncul kembali dalam episode IV dalam wajah yang berbeda, melalui pengalaman tokoh yang berbeda pula. Di sini terjadi apa yang disebut "transformasi" (alih-rupa), yaitu terjadinya perubahan bukan pada struktur yang dalam (*deep structure*), tetapi pada struktur permukaan.

Episode V (alinea 30-32) menceriterakan kekalahan DM dalam perkelahian melawan M, serta dialog yang berlangsung antara M dengan DM, dan M dengan H sebelum kematian DM. Kisah kematian DM ini menduduki tempat yang agak khusus karena di sini terdapat peristiwa yang khusus pula, yaitu penolakan DM terhadap uluran tangan H. Untuk menafsirkan bagian ini kita perlu menghubungkannya dengan interpretasi episode II, yaitu tentang hubungan kekerabatan antara DM dengan H, yang merupakan hubungan kekerabatan yang "jauh" atau dengan "orang lain."

Penolakan DM terhadap uluran tangan H dapat ditafsirkan sebagai penolakan dari orang Bajo yang telah mengenal budaya Darat, terhadap orang Bajo asli, yang dianggap lebih rendah derajatnya; atau bisa juga ditafsirkan sebagai pernyataan bahwa orang Bajo yang sudah mem-Bagai[17] kurang pantas memperoleh pertolongan dari orang Bajo asli untuk melawan orang Bajo asli. Penolakan ini tentu saja menimbulkan malu. Seseorang yang menolak membantu kerabatnya akan dianggap tidak tahu aturan dan pantas mendapat hukuman yang keras. Demikian pula sebaliknya. Menolak bantuan dari kerabat dapat dianggap sebagai semacam penghinaan yang akan menimbulkan rssa malu pada pihak yang menawarkan bantuan. Dalam ceritera di atas dikatakan bahwa M mengutuk DM dengan kata-kata "Celakalah kau," sebab DM telah menolak bantuan dari H, sehingga mempermalukan H, yang sekaligus juga mempermalukan M sebab M adalah kerabat dekat H. Ini membuat DM berada di pihak yang pantas dihukum.

Dalam situasi di atas DM sebenarnya menghadapi pilihan yang sama-sama tidak enaknya. Jika dia menerima uluran tangan H, berarti dia akan menjadi lebih rendah daripada H dan M. Kalaupun dia dapat memenangkan pertempuran, maka kemenangan tersebut adalah berkat bantuan H, sehingga kedudukan yang lebih rendah akan selalu disandangnya. Sebaliknya, kalau dia menolak bantuan tersebut, dia tidak akan menjadi lebih rendah, namun hal itu berarti dia mempermalukan H. Secara moral ini tidak dapat dibenarkan. Selain itu, dia bisa kalah. Dalam hal ini DM berusaha mempertahankan martabatnya. Kalah dalam perkelahian tanpa menjadi lebih rendah dalam martabat lebih baik baginya daripada memenangkan perkelahian dengan martabat yang telah sedikit merosot.[18] Dilema semacam ini tidak

dihadapi oleh M, yang kerabat dekat H.

Selanjutnya, DM juga telah membuat M merasa malu, karena H, "pacar M", dibawanya ke pulau Keramat. Sebagai pihak yang dipermalukan, secara moral [19] M berhak dan dibenarkan menuntut balas pada DM untuk menghapus malu tersebut. Rasa malu yang dikenal sebagai "siri" di kalangan orang Sulawesi Selatan inilah yang telah mendorong M untuk berani melakukan perkelahian hidup-mati melawan DM. Walaupun "siri" mungkin tidak begitu dikenal oleh orang Bajo, namun kata-kata M "lebih baik putih tulang daripada putih mata", merupakan ungkapan khas orang Sulawesi Selatan mengenai rasa malu atau *siri*, dan ini menunjukkan bahwa rasa malu di sini telah membuat M sangat marah.[20]

Selaras dengan pandangan moral semacam itu, M menerima dengan baik, bahkan meminta, bantuan H berupa "sehelai rambut semangat." Rambut sebagai simbol atau sumber kekuatan merupakan tema yang cukup banyak ditemui dalam berbagai kebudayaan. Dalam kisah *Samson and Delilah* misalnya, kita dapatkan bahwa Samson berhasil dikalahkan setelah rambutnya berhasil dipotong berkat tipu daya Delilah. Selain itu uluran tangan H juga dapat diartikan sebagai pernyataan bahwa bantuan yang datang dari kerabat dekat — dalam hal ini saudara sepupu — merupakan hal yang sangat penting, dan dalam budaya Sulawesi Selatan bantuan dari ke—rabat memang merupakan faktor penting dalam usaha memenangkan perselisihan antar individu. Meminta bantuan pada kerabat merupakan hal yang sangat umum dilakukan.[21] Oleh karena itu bantuan dari H justru sangat diharapkan dan tidak membuat M turun martabatnya. Dengan bantuan dari H, M mendapat dua kekuatan: yaitu kekuatan berupa "semangat" untuk mengalahkan musuh dan kekuatan berupa kebenaran moral, yakni niat menghapus malu yang diperolehnya dan tidak menolak uluran tangan dari kerabat.

Dengan demikian episode ini bisa ditafsirkan sebagai simbolisasi superioritas Bajo Laut dengan segala cara hidupnya, dan inferioritas Bajo Darat, yang dilambangkan oleh tokoh DM. Namun demikian superioritas ini tidak tuntas, seperti yang akan kita lihat nanti. Yang menarik adalah bahwa di sini kembali terlihat hubungan kebalikan (inversional) antara tokoh DM dengan M, yang tampak dalam apa yang mereka alami dan lakukan. Tokoh DM yang dalam episode I dan II tampak positif, pada episode ini tampak negatif, sedang tokoh M tampak lebih positif. Hubungan kebalikan ini semakin menguatkan tafsir kita bahwa tokoh DM adalah kebalikan dari tokoh M, dan masing-masing mewakili bidang "darat" dan "laut".

Kenyataan ini semakin menarik jika kita kaitkan dengan apa yang dikatakan oleh masing-masing tokoh sebelum bertempur. M berkata kepada OM bahwa dia adalah "satu-satunya raja yang telah lama terkurung ibarat ayam yang lama tinggal di kurungan," sedang DM menjawab kata-kata M dengan berkata bahwa dia adalah "satu-satunya nakhoda keliling dunia." Jadi kalau pada mulanya M adalah tokoh yang "terkurung" dan DM adalah tokoh yang selalu berkelana, maka setelah pertempuran di dalam sumur, yang dimenangkan oleh M, situasi menjadi berbalik: M menjadi tokoh yang berkelana (meninggalkan desanya), dan DM menjadi tokoh yang terkurung (mati dalam sumur). Di sini pesan bahwa tokoh DM adalah kembalikan dari tokoh M semakin jelas terdengar bunyinya.

Skema berikut memperlihatkan inversi yang ada pada tokoh DM dan M.

DM: nakhoda keliling dunia — kalah berkelahi —
mati — dalam sumur —
M : raja yang terkurung — menang berkelahi —
hidup —menuju laut —
(dunia yang tertutup).
(dunia yang terbuka).

Hubungan inversional antara tokoh DM dengan M juga tampak dalam perilaku dan nama mereka. Sebagai orang Bajo yang telah mengenal budaya "Darat," DM mestinya lebih kuat Islamnya,[22] namun nama yang disandangnya justru bukan nama Islam, sedang M, yang merupakan

orang Bajo Laut, malah memiliki nama Islam, Muhamma'. Selain itu, tentunya DM akan mengucapkan kalimat syahadat dalam perkelahian dia melawan M, namun ini tidak terjadi. Yang kita dapati dalam kisah di atas adalah M, si Bajo "Laut," yang biasanya Islamnya dianggap tidak begitu "baik," justru menyuruh DM membaca kalimat syahadat sebelum mulai bertempur kembali, dan anjuran yang "Islami" ini justru tidak dilakukan oleh DM. Akhirnya DM kalah dalam perkelahian ini.

Dari sini kita dapat menyusun skema berikut:

DM:
Bajo "Oarat"—lebih Islami— tidak mau mengucapkan kalimat syahadat

M: Bajo "Laut"— kurang Islami— menyuruh mengucapkan kalimat syahadat

— kalah dalam perkelahian — mati.

— menang dalam perkelahian — hidup.

Di sini semakin jelas gambaran yang kita peroleh bahwa tokoh DM merupakan kebalikan atau "oposisi" dari tokoh M.

Episode VI (alinea 33) menceriterakan bahwa H jatuh hati pada M, setelah berhasil mengalahkan DM dalam perkelahian di dalam sumur. Episode ini perlu ditempatkan berdampingan dengan episode III ketika H jatuh hati pada DM. Oengan cara ini kita dapat menafsirkan tokoh H sebagai simbolisasi orang Bajo yang pada suatu saat ingin menempuh hidup seperti orang Darat, namun kemudian menghadapi kenyataan bahwa "kehidupan Darat" tidaklah sebaik, sesuperior, yang dia bayangkan, sehingga dia kemudian ingin menempuh "kehidupan Laut." Namun, kehidupan laut inipun tidak dapat diperolehnya. Hidup tidak sepenuhnya di laut, dan tidak sepenuhnya pula di darat, itulah yang dialami oleh orang Bajo, dan itulah yang tercermin dalam apa yang dialami oleh Hajira. Ketika dia jatuh cinta pada DM, DM akhirnya mati, dan ketika dia jatuh hati pada M, M pergi meninggalkannya.

Dari bagian-bagian yang berkaitan dengan soel perjodohan ini kita juga dapat menafsirkan bahwa di sini kembali muncul dua keinginan orang Bajo — pada tingkat nirsadar, tentu saja — yang saling bertentangan, yaitu antara keinginan untuk memilih Bajo "Darat" (tokoh DM) dengan keinginan untuk memilih Bajo "Laut" (tokoh M), sebagai pasangan hidup.

Episode VII (alinea 34) mengisahkan kepergian M meninggalkan H di pelabuhan Matekne, walaupun M tahu bahwa H telah jatuh hati padanya, dan M pernah tersinggung ketika melihat H digandeng oleh DM. Episode terakhir ini menurut hemat saya merupakan kunci dari kisah ini. Tidak seperti kebanyakan ceritera rakyat, *Kisah si Muhamma'* di atas tidak diakhiri dengan *ending* yang biasa kita temui, misalnya Hajira dan Muhamma' kemudian menikah dan berbahagia selamanya. Sebaliknya M malah diceritakan pergi meninggalkan H. Jika akhir ceritera di atas adalah seperti yang kita duga, yaitu M dan H. menikah, ceritera tersebut akan dengan mudah ditafsirkan sebagai simbolisasi yang kuat dan jelas dari superioritas budaya "laut" orang Bajo. Namun dengan akhir yang "tidak bahagia" tersebut, tafsir seperti itu tidak lagi tepat. Jadi, orang Bajo tidak menyatakan bahwa budaya "laut" lebih "tinggi" atau lebih baik daripada budaya Darat. Episode M meninggalkan H, dan tidak mengawininya dapat kita tafsirkan sebagai jawaban orang Bajo atas berbagai kontradiksi kehidupan yang tidak pernah selesai mereka hadapi.

Wujud Konflik Batin Sosial

Orang Bajo memang selalu berada dalam dua situasi yang berlawanan, yang harus mereka pilih salah satu, namun mereka tahu, bahwa masing-masing situasi mengandung kelemahan. Tidak ada suatu situasi di mana seluruh kebaikan terdapat di dalamnya. Setiap keadaan memiliki elemen positif dan negatif. Dalam berhubungan dengan orang Darat misalnya, orang Bajo selalu berada dalam sikap yang mendua. Di satu pihak mereka membutuhkan hubungan dengan orang Darat, namun di lain pihak mereka juga curiga terhadap orang Darat.[23] Orang Bajo melihat bahwa budaya atau pola hidup "Darat" serta segala

sesuatu yang ada di situ tampak lebih menarik dan mereka akui kebaikan dan kelebihannya, namun di lain pihak mereka melihat bahwa semua itu tidak relevan bagi kehidupan mereka sehari-hari, dan karena itu "tidak ada gunanya," jadi "tidak baik" juga.[24]

Orang Bajo bangga dengan kehidupan laut mereka, dengan pengetahuan mereka yang mendalam mengenai kelautan yang telah memungkinkan mereka bertahan dari generasi ke generasi. Mereka menyenangi, mencintai kehidupan laut. Mereka merasa superior dengan apa yang mereka miliki, dengan "budaya laut" mereka, namun mereka tidak dapat mengingkari kenyataan bahwa melalui orang Daratlah, orang Bajo mendapatkan sagu, sayuran dan hasil bumi lain yang mereka butuhkan.

Ketergantungan orang Bajo terhadap orang Darat dalam relasi ini lebih besar daripada sebaliknya, sehingga orang Bajo berada dalam posisi yang lebih lemah, lebih rendah. Mereka juga lebih miskin daripada orang-orang Darat.[24] Jika mereka ingin mendapatkan apa yang dimiliki oleh orang Darat, mereka harus hidup dalam rumah dan menetap sebagaimana orang Darat, meninggalkan hidup sebagai orang Laut. Ini berarti mereka meninggalkan ke-Bajo-an mereka, yang akan berarti pula hilangnya identitas mereka. Perasaan superior yang muncul karena kemampuan mereka hidup di laut pada saat yang sama harus berhadapan dengan perasaan inferior. Kontradiksi yang ada pada tingkat empiris ini menimbulkan konflik batin pada orang Bajo.

Oleh karena itu di mata orang Bajo, antara "kehidupan Darat" dan "kehidupan Laut" yang mereka alami silih berganti,[26] tidak ada yang dipandang lebih tinggi atau lebih pokok. Penempatan salah satu pihak pada sisi yang lebih "superior" tidak dapat mereka lakukan, karena hal itu tidak sesuai dengan realitas yang mereka hadapi. Akan tetapi pada tingkat empiris hal ini harus selalu dilakukan, artinya pada satu saat mereka pasti harus berada di salah satu dari dua, di darat atau di laut. Pemilihan ini dapat ditafsirkan sebagai pemihakan atau pengakuan superioritas satu pihak terhadap pihak yang lain. Padahal orang Bajo tidak dapat mengatakan bahwa "laut" lebih superior daripada "Darat" atau sebaliknya. Pemihakan yang tak terhindarkan secara empiris ini hanya dapat dihindari dengan memindahkannya pada tingkat kognitif melalui proses simbolisasi. Dan *Kisah si Muhamma'* adalah wujud simbolisasi tersebut.

Selain kontradiksi antara "darat" dan "laut" atau kehidupan darat dan kehidupan laut, budaya orang Darat dan budaya orang Laut, cerita Bajo di atas juga mengekspresikan sebuah konflik lain, yaitu konflik antara menikah dengan kerabat dekat dan menikah dengan kerabat jauh atau orang lain. Bilamana kita kaitkan dengan realitas sosial yang dihadapi oleh orang Bajo, konflik ini tampaknya merupakan problem abadi lain yang dihadapi oleh orang Bajo.

Realitas sosial orang Bajo adalah bahwa dalam kehidupan mereka sebagai orang Laut mereka banyak tergantung pada kerabat-kerabat dekat mereka. Perkawinan yang ideal menurut mereka adalah perkawinan dengan sepupu sendiri[27] yang memang punya makna strategis. Perkawinan ini mempunyai fungsi positif baik secara ekonomis maupun sosial. Menguntungkan secara ekonomis, sebab harta milik kemudian tidak akan berpindah ke kelompok kerabat lain dan rekruitmen tenaga untuk mencari ikan di lautan menjadi lebih mudah. Secara sosial, perkawinan ini mendekat-kan lagi kerabat-kerabat yang akan menjadi jauh jarak kekerabatannya, dan ini menguatkan kembali ikatan-ikatan kekerabatan yang telah ada.

Namun di lain pihak orang Bajo tidak dapat mengingkari kenyataan bahwa mereka juga perlu mengadakan aliansi dengan-orang-orang lain, yaitu orang Bagai (orang Darat). Relasi ini akan menguntungkan mereka juga sebab dengan begitu mereka memiliki kerabat-kerabat yang dapat menolong mereka untuk mendapatkan segala sesuatu yang mereka perlukan dari darat. Tarik-menarik antara dua kategori sosial ini: orang lain dan kerabat sendiri, dapat kita kembalikan pada

tarik-menarik lainnya yang juga terus-menerus dihadapi oleh orang Bajo yakni: antara hidup di darat dan di laut.

Penegasan Nilai Utama Bajo

Ceritera Bajo di atas juga dapat ditafsirkan sebagai upaya orang Bajo untuk menegaskan kembali nilai utama dalam kehidupan mereka, mengingat jalan yang mereka tempuh untuk memahami kontradiksi-kontradiksi yang mereka hadapi adalah dengan menampilkan, memunculkan, nilai yang mereka anut, yaitu "pengembaraan." Dengan menampilkan tokoh-tokoh DM, M dan H dalam *Kisah si Muhamma',* serta menampilkan pilihan M untuk "mengembara" daripada harus menikah dengan H — yang telah jatuh cinta padanya — orang Bajo merasa (sekali lagi pada tingkat nirsadar) bahwa mereka telah dapat memecahkan berbagai kontradiksi di atas, serta dapat menyatakan bahwa bagi mereka antara "Darat" dan "Laut" tidak ada yang lebih tinggi maupun lebih rendah.

Dalam konteks ini, pengembaraan boleh dikatakan bersifat netral. Tindakan "mengembara" tidak berkaitan dengan "Darat" ataupun "Laut," sebab pengembaraan dapat dilakukan oleh orang Bagai ataupun oleh orang Bajo; pengembaraan juga dapat terjadi baik di darat maupun di laut, dan mengembara artinya tidak di mana-mana, tetapi sekaligus juga ke mana-mana. "Pengembaraan" hanya dapat dikaitkan dan dipertentangkan dengan "menetap," tapi tidak dengan Darat ataupun Laut, dan inilah yang dimaksud sebagai "ke-Bajo-an."

"Ke-Bajo-an" tidak identik dengan Laut ataupun Darat, tapi dengan "pengembaraan." Pengembaraan adalah ketidak-terikatan pada ruang, tem-pat atau lokasi geografi tertentu. Lebih lanjut, di mata orang Bajo "pengembaraan" sebenarnya bukanlah "pengembaraan" sebagaimana kita pahami, sebab pengembaraan orang Bajo selalu berada dalam batas-batas "jagad orang Bajo," "dunia Bajo," yang bersifat non fisik, non-geografis, se-bab orang Bajo tidak melihat dunia sebagai se-buah ruang. Bagi mereka ruang fisik adalah milik orang Bagai, orang Darat, sedang "ruang" orang Bajo ada pada orang Bajo yang lain, di manapun orang Bajo tersebut berada, baik di darat maupun di laut.[28] Dengan mengangkat dan menampilkan elemen pengembaraan — yang sebenarnya me-rupakan elemen inti dari budaya Bajo — orang Bajo mengatasi serta menjelaskan (a) "konflik dalam" (*inner conflict*) yang tak putus-putusnya, dan (b) keharusan memilih yang tak henti-hentinya. Elemen tersebut juga menunjukkan nilai yang amat penting dalam hidup mereka serta kon-sep mereka mengenai "ke-Bajo-an," atau "menjadi orang Bajo."

Ke-Bajo-an adalah identik dengan "pengembaraan" dalam konsep orang Darat, sehingga oleh orang-orang Darat pun mereka disebut *sea nomads, sea gypsies.* Akan tetapi, dari sudut pandangan orang Bajo sendiri mereka tidaklah mengembara sebagaimana dipahami oleh orang Darat. "Mengembara" bagi mereka adalah sebuah proses "menjadi Bajo," sebab dengan "mengembara" yaitu mengunjungi orang-orang Bajo yang lain, identitas dan pandangan bahwa mereka adalah orang Bajo, diperkuat kembali. Melalui orang-orang Bajo yang lain, seorang Bajo yang mengembara mengenal, sekaligus memelihara dan melestarikan budayanya, masyarakatnya dan juga jati dirinya. Dengan demikian, episode kepergian Muhamma' di atas tidak lain adalah simbolisasi sebuah proses menjadi Bajo, sebuah proses menguatkan kembali kehidupan dan hidup sebagai orang Bajo. Kepergian Muhamma' adalah sebuah ungkapan tentang proses pelestarian, penguatan identitas Bajo. Jadi apa yang dari luar tampak sebagai suatu proses pengembaraan yang tak putus-putusnya sebenarnya adalah sebuah proses pemBajoan yang berlangsung terus-menerus; sebuah proses yang membuat orang Bajo selalu merasa dirinya sebagai orang Bajo kembali. "Pengembaraan" dalam konteks ini menjadi *model of* dan *model for* (Geertz, 1973) kehidupan orang Bajo. Menjadi *model for* karena dengan pengembaraan ini mereka merasa dapat

terhindar dari keharusan menentukan pilihan antara "Darat" dan "Laut", dan pengembaraan itu sendiri juga merupakan sesuatu yang ideal, yang perlu dilakukan oleh orang Bajo agar tidak kehilangan ke-Bajo-annya; dan "pengembaraan" menjadi menjadi *model of* karena orang Bajo memandang kepergian meninggalkan suatu lokasi ke lokasi orang Bajo yang lain merupakan pola atau model yang umum ditemui di kalangan orang Bajo.

Persebaran geografis orang-orang Bajo rupa-rupanya telah mendorong mereka untuk menemukan suatu strategi tertentu guna mempertahankan identitas dan melestarikan budaya mereka yang unik, dan "mengembara," yakni mengunjungi Bajo-Bajo yang lain, adalah strategi tersebut. Sebagai hasil dari proses sejarah orang Bajo, lokasi kebudayaan Bajo tidak bersifat geografis, tetapi lebih bersifat sosial. Oleh karena itu "lokasi" kebudayaan Bajo tidak ada di muka bumi, tetapi ada pada setiap orang Bajo. Oleh karena itu pula, menjaga kebudayaan Bajo hanya dapat dilakukan dengan cara mengunjungi orang Bajo yang lain, yakni "mengembara."

Catatan

1. Analisis semacam ini telah dikembangkan dengan konsisten olehnya dalam studinya mengenai mitos-mitos orang Indian Amerika Selatan, yang termuat dalam empat bukunya, yang dalam terjemahan Inggrisnya: *The Row and The Cooked; From Honey to Ashes; The Origin of Table Manners; The Naked Man*.
2. Kontrakdiksi ini "dirasakan" oleh suatu kelompok atau suatu masyarakat pada tingkat nirsadar.
3. Ada beberapa versi ceritera mengenai asal muasal orang Bajo dan daerah asal mereka. Lihat Soesangobeng Herman, *Penelitian Orang Bajo di Bajo*, laporan penelitian, PLPIIS Ujung Pandang, 1977; dan C. Brown, *Bajau* (Jakarta: Yayasan Sejati, 1994).
4. Lihat, misalnya, C. Sather, "The Bajau Laut" dalam V.T. King (ed.), *Essays on Borneo Societies*, Hull Monographs on Southeast Asia 7 (Oxford: Oxf0rd University Press, 1978); A.H.A Nimmo, *The Sea People of Sulu: A Study of Social Change in the Philippines* (London: Intertext Books, 1972).
5. Herman (1977).
6. *Ibid*.
7. Ini tampak misalnya dengan diselenggarakannya seminar oleh LIPI mengenai orang Bajo, serta pameran tentang kehidupan orang Bajo di Jakarta beberapa waktu yang lalu.
8. I.B. Darmasuta, "Pitoto si Muhamma': Analisis Struktur Mitos Orang Bajo," *paper*, 1994
9. Maksudnya adalah M melihat sebuah lobang, yang kemudian dibuatnya menjadi sebesar sumur.
10. Metode analisis yang dipakai di sini banyak memperoleh inspirasi dari analisis struktural yang diterapkan oleh Levi-Strauss pada kisah Oedipus dalam *Structural Anthropology* (New York: Basic Books, 1963); dan sebuah ceritera Indian yang berjudul "The Story of si Asdiwal" dalam E.R. Leach (ed.), *The Structural Study of Myth and Totemism* (London: Tavistock, 1967), serta analisis Levi-Strauss yang dicontohkan dalam empat bukunya tentang mitologi.
11. Levi-Strauss menyebutnya "mytheme," mengikuti istilah-istilah dalam linguistik, seperti phoneme, moriem dan sebagainya.
12. Orang "Bagai" adalah istilah orang Bajo untuk menyebut orang asing, dan orang Bagai biasanya diasosiasikan dengan kehidupan darat.
13. Mengenai kategori-kategori sosial, ekonomis dan ekologis dikalangan orang Bajo, dapat dilihat tulisan Herman (1977), Nimmo (1972), Sather (1975).
14. Apa yang dilakukan oleh H merupakan hal yang biasa kita temui pada berbagai suku-bangsa di Indonesia, bahwa apabila mereka telah berhasil mendapatkan sesuatu yang diidamkan, mereka akan mengunjungi tempat yang dianggap keramat untuk mewujudkan rasa syukur dan terima kasih. Mengenai adat semacam ini dikalangan orang Sulawesi Selatan dapat dilihat A. Goudswaard, "Siwa Dienst in Zuid Celebes: Karaenglowe," *Mededeelingen van Wege het Nederlandsch Zendeling Genootschap 9*, 1865, hal. 75-103; 289-324; G.J. Harreebomee, "Een Ornamentenfeest van Gantarang (Zuid-Celebes) tot bezwering der cholera," *Mededeelingen van Wege het Nederlandsch Zendeling Genootschap 19*, 1875, hal. 344-351.
15. Mengenai ketegantungan orang Bajo pada sumber air tawar di darat, lihat Brown (1994), Nimmo (1972) dan Edwin Norman, "Suku Bajo: Manusia Laut Bebas," *Intisari* no. 335. Th. XXVIII, 1991, hal 53-62.
16. Kalau mereka yang mulai "mendarat" saja masih piawai dalam bidang maritim, apalagi orang Bajo yang masih tetap setia "tinggal" di laut.
17. Yaitu yang sudah seperti "orang Bagai," orang bukan-Bajo.

18. Mengenai pentingnya martabat dalam kehidupan orang Sulawesi Selatan, dapat dilihat H.S. Ahimsa Putra, *Minawang* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1988).
19. Yakni moral orang Bajo yang telah dipengaruhi oleh budaya Sulawesi Selatan, yang sangat memeperhatikan soal "siri" (kehormatan dan rasa malu).
20. Hal ini juga mencerminkan bahwa M telah terpengaruh budaya orang Sulawesi Selatan, namun pengaruh tersebut belum sedalam seperti pada diri DM.
21. Mengenai hal ini dapat dilihat Ahimsa-Putra (1988).
22. Dikalangan orang Bajo, mereka yang mulai "mendarat" biasanya lebih kuat Islamnya, daripada mereka yang masih "melaut" (lihat Nimmo, 1972).
23. Mengenai kecurigaan orang Bajo terhadap orang Darat ini, lihat F. Zacot, "To Be or Not To be Bajo: This is Our Question," *Prisma 10* (English Edition), 1978, hal. 17-29.
24. Lihat Norman (1991), Zacot (1978)
25. Mengenai perasaan "bangga" sekaligus "rendah diri" orang Bajo ini dapat dilihat uraian Norman (1991) dan Zacot (1978).
26. Nimmo (1972).
27. *Ibid.*
28. Zacot (1978).

NALURI, HARGA DIRI DAN SENI TRADISI

Sebuah Wawancara Imajiner

MALAM Sabtu Pahing. Pada sebuah pendapa yang dikenal dengan nama Sasanamulya, di lingkungan tembok bagian dalam kraton Surakarta Hadiningrat. Waktu menunjukkan hampir tepat tengah malam, di antara selimutan dingin yang mendekati kesenyapan total. Nampak seseorang dengan pakaian yang sederhana, tapi cukup rapi, bersandal kulit, dengan rambut yang memutih bergelombang, dan dengan senyum yang khas. Sesekali pandangannya menyapu sekeliling dengan tatapannya yang reflektif, diselingi oleh desah nafas dengan tarikan yang mendalam. Mungkin ada sesuatu yang menggejolak dalam dadanya, perasaan yang menggelombang menjompak ke rona wajahnya.

Dan dengan diam-diam saya mencoba mendekatinya, seperti layaknya orang yang kenal yang ingin membuat kejutan dengan sapaan yang tiba-tiba.

Ia bernama lengkap Sedyono Djojokartiko Humardani (S.D. Humardani), tapi lebih populer dengan nama masa kanak-kanaknya: Gendhon atau Gendhon Humardani. Ia lahir dari lingkungan elite tradisional wilayah kebudayaan Surakarta, dan juga dari keluarga wiraswasta.

Pendidikan resminya Fakultas Kedokteran Universitas Gadjah Mada, dan mencapai gelar Drs. Med. Tak menyelesaikan gelar dokter, lantaran tertarik dengan ilmu anatomi. Pada bidang ini ia pernah belajar di Departemen Anatomi, Guy's Hospital Medical School, di London. Dari London ia melompat ke Amerika Serikat, bukan untuk memperdalam ilmunya itu, tapi mempelajari tari modern dan balet di New York dan kemudian pada University of California di Los Angeles. Di Amerika, ia mempelajari teknik Martha Graham, dan sangat mengagumi Balanchine. Usahanya mempelajari berbagai jenis tari nampaknya dilatarbelakangi oleh sejarah hidupnya yang penuh dengan sentuhan para empu tari tradisi gaya Yogyakarta maupun Surakarta. Sejak kecil ia pernah belajar pada para empu tari seperti R.M. Sindu Hardiman, R.L. Djagamartaja, R. Dm. Pontjosewaka, R.Ng. Sastronarjatmo, Wasista, Kuntjara dan Mr. Djokosutono.

Gendhon adalah salah seorang pendiri HSB (Himpunan Siswa Budaya) di lingkungan mahasiswa UGM yang banyak menggeluti kesenian tradisi. Dan pada zamannyalah dia mencoba menampilkan wayang kulit padat atau lebih dikenal dengan *pakeliran padat* di Gedung Pemuda, Jakarta, di hadapan Presiden

Sukarno, 1956.

Berbagai usahanya memberikan penafsiran baru terhadap dunia seni tradisi dimulainya pada sekitar akhir 1950-an. Di tahun 1960, ia mengunjungi Bali untuk melakukan suatu eksplorasi; Gendhon menari gaya Jawa dengan iringan gamelan Bali. Masih pada tahun yang sama dan dengan usaha yang juga bersifat pencarian, Gendhon menciptakan tari *Raksasa dan Baris* yang bersumber dari khazanah gaya Bali dan Jawa.

Pada 15 Juli 1964 ASKI (Akademi Seni Karawitan Indonesia) di Surakarta resmi didirikan. Gendhon adalah salah seorang pendiri lembaga pendidikan itu. Ia juga mengajar filsafat seni dan kinesiologi.

Ia memimpin proyek "Pusat Kesenian Jawa Tengah" sepanjang 1970-71. Pada masa inilah, perannya sebagai pemikir dan organisator kesenian makin nampak. Ketika Sardono W. Kusumo mementaskan repertoar *Samgita Pancasona* dan mendapatkan sambutan lemparan telor busuk di lingkungan kota Solo, Gendhonlah yang mempertemukan sejumlah seniman yang pro maupun yang kontra untuk melakukan dialog.

Di awal dekade 1970-an itulah polemik lisan yang begitu kuat berjalan antara mereka yang tetap memegang tradisi dan yang mencoba melakukan eksplorasi dengan pendekatan berbagai disiplin. Yang terakhir ini, seperti yang dilakukan Sardono, dianggap oleh yang pertama sebagai kebarat-baratan. Peran Gendhon dengan PKJT-nya itu, adalah menampung mereka, dan terus melakukan diskusi serta dialog.

Di tahun 1976, Gendhon menciptakan karya tari *Sesaji* yang oleh kalangan seniman dianggap sebagai salah satu karya tradisi yang lahir pada masa kini.

Beberapa tahun sebelumnya, Gendhon juga menampung sejumlah kegelisahan seniman yang dimotori oleh Suprapto Suryodarmo bersama Hajar Satoto dan Rahayu Supanggah serta Ki Martopangrawit, dan lahirlah Wayang Budha yang oleh kalangan umat Budhis dianggap suatu karya yang bersifat religius.

Peran Gendhon yang sangat menonjol, pada sisi lain, adalah sebagai "patron" kesenian tradisi, yang disadari benar olehnya sebagai berada dalam posisi yang lemah lantaran desakan modernisasi yang deras. Posisi elite tradisi yang semula sebagai pendukung kesenian tradisi semakin lemah, bukan hanya secara politis, tapi juga secara sosial-ekonomis. Ia mencoba mendongkrak posisi itu dengan cara bagaimana seniman tradisi berperan bukan hanya sebagai "pelayan" kesenian pada upacara-upacara, tapi bagaimana berekspresi menurut dirinya. Dalam hal ini Gendhon senantiasa menegaskan kepada para cantrik maupun rekannya agar lebih menekankan ekspresi daripada fungsi kedua kesenian tradisi, yakni menghibur atau melayani pesanan yang bersifat mendikte.

Pada periode jabatannya di PKJT maupun ASKI (sekarang STSI: Sekolah Tinggi Seni Indonesia) sepanjang 1970-1983 yang bermarkas di Pendapa Sasanamulya, lahirlah sebutan "gaya Sasanamulyan", yang dalam tari terasa lebih memiliki progresi, ekspresi, dan kehendak pribadi. Pada masa yang sama pula di bidang karawitan muncuk para komponis muda berbakat seperti Rahayu Supanggah, I Made Sukerta, Al. Suwardi, dan yang terakhir I Wayan Sadra.

Pada bidang pakeliran, wayang kulit, di samping pakeliran padat, lahir juga pakeliran layar lebar dengan tata warna serta tafsir lakon yang menjamani.

Pemikiran, kepemimpinan yang jujur, semangat untuk berdialog dan berdiskusi, serta keinginan untuk terus bereksplorasi menjadi watak yang mewarnai "ASKI Sasanamulya".

Gendhon Humardani wafat pada suatu hari bulan November 1983.

HD: *Sugeng dalu!*

GH: *Sugeng dalu!* (Betul, nampak dia sedikit terkejut dengan kehadiran saya. Sambil

mengelus rambutnya, dan lalu memasukkan setelah tangannya ke saku celananya, dia membalas sambil melempar senyum dan matanya berkedip-kedip. Nampaknya mencoba mengingat-ingat kapan dia pernah bertemu dengan saya).

HD: Saya harap, saya tidak menganggu Anda. Ini cuma kebetulan. Saya baru saja *wedangan* di warung Bu Darmi. Barangkali ini jodoh, saya kok tiba-tiba ada dorongan keinginan untuk nengok pendapa ini, dan saya melihat Anda yang nampaknya sedang menikmati kesenyapan di lingkungan ini.

GH: Ya, saya juga merasa heran, kenapa saya masih punya dorongan untuk dolan ke sini. Barangkali ada sesuatu yang saya kangeni.

HD: Anda kangen sama rekan-rekan Anda, atau cantrik Anda?

GH: Lebih dari itu!

HD: Maksud Anda?

GH: Sesuatu yang sulit untuk dikatakan. Apa Anda pernah bisa menggambarkan suatu suasana yang menyentuh perasaan Anda? Saya sendiri orang yang kurang mampu menggambarkan suatu suasana dengan kata-kata. Saya bukan penyair atau sastrawan. Saya membutuhkan sesuatu yang lain.

HD: Apa yang Anda maksudkan dengan "sesuatu yang lain atau alat" itu?

GH: Saya lahir dan dikandung serta dibesarkan dalam suatu khazanah lingkungan saya. Orang menyebutnya tradisi. Nah, inilah yang selalu saya gunakan untuk menggambarkan suasana batin saya, atau saya mengidentikkan diri saya ke dalam kandungan tradisi itu.

HD: Sekarang saya mengerti. Tentunya Anda kangen dengan lingkungan itu, seperti yang pernah Anda lakukan dulu?

GH: Ya, betul! Saya kangen dengan bunyi-bunyi gamelan, pada gending-gending dan juga gerak nafas yang lahir dari pengolahan tubuh mereka yang menari, yang mengekspresikan diri. Itu tidak lagi saya dapatkan di tempat saya yang sekarang. Sepuluh-tahunan saya mendam rasa kangen yang tak pernah saya bisa gambarkan dengan kata-kata!

HD: Tapi, hmmm, rasa-rasanya agak sulit juga kalau Anda ingin bernostalgia seperti dulu.

GH: Bukan! Saya bukan mau bernostalgia! Sama sekali bukan itu! Rasa kangen saya, adalah karena sesuatu yang bolong dalam diri saya, yang tidak saya dapatkan, ada sesuatu yang luput!

HD: Justru itulah, saya kira, kalau Anda kangen pada yang lalu, Anda akan luput. Kan sekarang sudah berubah. Gampangannya, saya pikir tradisi itu sudah berubah sama sekali.

GH: Saya tidak menolak tradisi itu berubah. Tradisi yang tidak berubah adalah bukan tradisi. Tradisi mempunyai jiwa zaman, senantiasa mengikuti zaman. Itu juga lantaran manusianya berubah. Kalau tidak berubah, itu namanya patung!

HD: Baiklah, tapi bagaimana dengan keadaan yang sekarang ini Anda bisa melunasi rasa kangen Anda?

GH: Barangkali karena naluri. Itu selalu muncul. Dan karena naluri juga saya percaya sepenuh hati bahwa tradisi itu harus terus diubah. Saya kangen karena naluri. Lantaran naluri juga, saya merasakan ada sesuatu yang bolong, luput dari dalam diri saya. Dan makanya saya mencoba mencari kembali, datang ke sini. Dan ini bukan nostalgia.

HD: Sebuah renungan, refleksi terhadap sejarah dan kehidupan?

GH: Semacam itu. Saya mencoba bercermin kembali kepada lingkungan yang mengandung, melahirkan dan membesarkan diri saya, kepada tradisi.

HD: Maaf, Pak, apa Anda bisa kiranya menjelaskan tentang sesuatu yang luput, yang membuat Anda yang nampaknya bukan sekedar kangen, tapi juga penasaran. Saya punya kesan begitu.

GH: Pertanyaan Anda tendensius!

HD: Maksud saya begini. Anda kan sudah lama nggak pernah menyaksikan, makanya

Anda kangen. Tapi, pertanyaan saya mau saya fokuskan pada pendapat Anda tentang kandungan dan lingkungan yang sekarang, yang Anda sebut tradisi itu. Bagaimana, Pak?

GH: Agak sulit, sebenarnya saya untuk menjawab karena jarak dan waktu telah berpisah.

HD: Tapi, Anda kan punya naluri yang dari sononya sudah nancep dalam diri Anda, dan juga Anda penasaran, kan?

GH: Sebaliknya! Anda justru yang penasaran dan sinis! Dan di dalam tradisi saya, orang sinis itu cuma muncul karena ada sesuatu yang tidak beres!

HD: Ya, barangkali juga. Mungkin saya orang yang kurang atau tidak beres. Dan saya kan dikandung, dilahirkan dan dibesarkan oleh lingkungan di mana saya hidup?

GH: Jangan coba melarikan diri! Saya paham bahwa banyak dari tradisi kita memang kurang bergizi, dan bahkan hanya digunakan untuk berkedok di balik kekalahan dari ketidakmampuan pribadi untuk menciptakan suatu kondisi. Kelumpuhan dalam menghadapi masalah-masalah selalu lari kepada ibu kandungnya!

HD: Nah, kondisi itu, Pak, bagaimana kondisi tradisi sekarang ini. Rasanya obrolan kita bisa lebih terarah.

GH: Dari tadi saya nggak ngawur! Cuma Anda saja yang nampaknya menggiring keinginan Anda sendiri dengan cara "melalui" saya! Dan saya curiga bahwa Anda barangkali nggak punya tradisi.

HD: Anda betul. Makanya saya mau bertanya, *ngangsu kawruh* kepada Anda. Kalau Anda nggak keberatan untuk ngobrol lebih lanjut, jadinya saya bisa membuat semacam bandingan. Dan kondisi itu, yang saya tanyakan barusan itu, menurut Anda, gimana?

GH: Saya merasakan sesuatu yang bolong. Tidak ada getaran, nyeplos gitu saja. Ibarat jaring-jaring, tradisi yang sekarang ini simpul-simpulnya penuh dengan bolong-bolong.



Padahal, kekuatan tradisi adalah pada getaran yang terus-menerus, yang tidak pernah putus pada suatu fase.

HD: Itu idealnya atau kenyataannya?

GH: Ideal dan kenyataannya. Atau tepatnya, kesehariannya. Tidak akan pernah ada tradisi kalau nggak ada kehidupan keseharian-nya. Kita sekarang ini selalu dihadapkan kepada soal, ketika orang ngomong soal tradisi, tapi yang sebenarnya yang dimaksudkan adalah soal upacara. Dan makna upacara pun sudah ambrol artinya. Padahal, upacara itu jika sekiranya tumbuh dari keseharian yang kontinyu, memiliki makna sebagai puncak waktu, sebagai perwujudan dari *ultimate concern,* keprihatinan yang *wigati.*

HD: Jadi, menurut Anda tradisi yang sekarang cuma jadi *kembang lambe* atau *lip service* dalam kehidupan kita?

GH: Nyaris seperti itu, walaupun saya juga masih — dari jauh — menyaksikan segelintir pribadi yang tekun dalam kehidupan tradisi.

HD: Kira-kira usaha apa yang harus dilakukan, misalnya lembaga pendidikan yang khususnya mendidik soal yang tradisi itu, seperti yang pernah Anda buat?

GH: Dulu, saya punya semacam obsesi seperti itu, bahkan ada semacam sumpah dalam

diri saya, ketika menyaksikan perubahan sosial, politik, ekonomi dan aspek kebudayaan lainnya: bahwa dengan makin runtuhnya keluarga-keluarga priyayi atau punggawa kraton serta makin merosotnya peran pusat tradisi atau kraton itu, dibarengi dengan pergeseran kehidupan masyarakat perkotaan dan pedesaan, maka jalan satu-satunya untuk menyelamatkan kehidupan tradisi secara sistematik adalah dengan cara membuat lembaga pendidikan secara formal. Satu aspek kecil yang kelihatannya sepele, tapi penting. Misalnya dalam lembaga itu saya menekankan peran dari kesenian tradisi. Perubahan kehidupan dalam segala seginya telah menggeser begitu banyak hal, termasuk kesenian tradisi dan perannya. Peran itu semakin kabur. Lalu saya mencoba merumuskan dua hal, dan selalu saya tekankan kepada rekan-rekan saya maupun para cantrik tentang fungsi utama dan fungsi kedua kesenian tradisi.

HD: Bisa Anda jelaskan lebih rinci soal ini, dan dengan cotohnya?

GH: Begini, ada banyak seniman tradisi yang, lantaran kemerosotan kehidupan sosial ekonomi maupun posisi politisnya, kehilangan garis orientasi. Nggak jelas lagi, apakah itu ekspresinya atau karyanya itu cuma sekedar pesanan. Nah, fungsi kesenian kan sebagai ekspresi pribadi, apakah itu kesenian tradisi ataupun modern. Itu yang saya sebut sebagai fungsi utama dari kesenian tradisi. Dari fungsi utama ini diharapkan akan munculnya tradisi-tradisi selanjutnya, karya-karya baru, sehingga tradisi bukan sekedar barang yang cuma dielus-elus seperti pusaka. Dia cuma material, bahan untuk kehidupan kita. Sedangkan fungsi kedua, di samping melanjutkan dan memelihara yang sudah ada, juga lantaran kesenian tradisi itu selalu berhimpitan dengan kekuatan politik maupun birokrasi, mau nggak mau, yaaah, dalam realitasnya, kita selalu saja mendapat pesanan. Saya nggak menolak pesanan. Yang saya tolak adalah pendiktean. Kalau seniman tradisi kokoh memegang peran fungsi utama, rasanya nggak soal dengan fungsi kedua. Sulitnya, perkembangan sekarang ini, fungsi kedua justru yang paling dominan.

HD: Apa sebabnya, menurut Anda?

GH: Semakin merosotnya naluri tradisi dan ambrolnya harga diri! Mereka dimakan oleh birokrasi, tergantung dan nyantol kepada posisi salah seorang yang dijadikan patron mereka. Sedikit demi sedikit mereka tidak bisa lagi tegak, setara. Dan akhirnya melata.

HD: Tapi, kan Anda juga pernah nyantol, dan banyak orang tahu kalau Anda itu punya *hot line* dengan pengambil keputusan, sehingga Anda bisa berbuat banyak?

GH: Saya itu digaet dan nyantol, itu benar. Tapi, saya nggak pernah mau didikte. Naluri tradisi saya mengajarkan untuk menegakkan diri saya, agar saya tidak *ngglesot*. Saya *ngglesot* hanya dan harus untuk ibunda dan ayahanda kandung saya. Tidak untuk yang lain, apalagi hanya sekedar pada posisi birokrasi, atau mencari pesanan. Dan saya merasa sebagai seniman dengan naluri tradisi yang dilahirkan pada zaman yang dilimpahi oleh semangat kesetaraan.

HD: Tentang kesetaraan atau kesederajatan ini, Pak, apa Anda petik dari, *nyuwun sewu*, Perancis, barangkali Amerika atau negara Eropa lainnya?

GH: Sebagiannya, dan memang saya juga mempelajari gerak zaman dari wilayah kultural lain. Tapi, tradisi yang saya hirup juga mengajarkan hal itu. Pada sastra kita, tembang-tembang, *piwulang*, begitu kaya dengan dorongan untuk menciptakan rasa-adil. Bukankah rasa-adil ini yang menjadikan seseorang berpedoman untuk senantiasa bersikukuh pada kesetaraan. Memang bukan jaminan seseorang yang berpendidikan di mancanegara dan juga sekaligus punya latar belakang kehidupan kesenian tradisi bisa bersikap dan memiliki rasa adil. Saya hanya berpegang pada naluri saya, dan mungkin berkah dari orangtua saya.

HD: Kasihan, Pak, mereka yang tidak mem-

punyai kekuatan watak, misalnya harus tergencet oleh sistem *sendika dawuh,* bukan cuma *ngglesot* tapi bahkan melata dan harga dirinya ambrol.

GH: Seharusnya tidak ada apologi atau kompromi untuk itu. Degradasi atau bahkan keruntuhan seni tradisi kita akan kita alami kalau kita bersikap seperti itu!

HD: Tapi kan bukan cuma lantaran kekuatan pribadi, gerak zaman juga ikut atau bahkan menentukan degradasi atau keruntuhan kehidupan tradisi?

GH: Gerak zaman! Sejarah! Perubahan sosial, politik, ekonomi, dan tetek bengek lainnya, selalu saja dijadikan alat untuk melegitimasikan cara menuju keadaan yang semakin ringkih! Saya menolak itu semua! Bagi saya, justru dalam menangkap gerak zaman itulah kekuatan watak harus ditegakkan, naluri tradisi harus lebih dikokohkan. Anda kira ini slogan atau jargon? Saya bukan seorang politisi atau orator! Cuma kroco-kroco yang loyo itu sajalah yang selalu bicara dalam kerangka makro, sementara di dalam dirinya keropos, tidak mengembangkan naluri tradisi.

HD: Sedikit menyimpang, Pak, Anda nampaknya selalu berpegang kepada naluri tradisi, apa ini nggak menimbulkan bibit chauvinisme, misalnya, lantaran Anda dari latar belakang tradisi Jawa, khususnya Solo?

GH: Ini juga bukan slogan dan jargon. Saya ini republiken. Dan sebagai warga yang paham dengan cita-cita republik, dan justru karena itu saya berpegang kepada naluri tradisi. Naluri tradisi saya mengajarkan saya untuk memahami bukan cuma Solo, tapi juga Yogya, Sunda, Bali, Minang, bahkan khazanah kemanusiaan yang pernah melintas dalam sejarah. Republik ini bukan sesuatu yang sudah jadi lengkap. Seperti juga tradisi, dia juga berkembang, berubah. Solo itu bukan dari sononya sudah jadi begitu saja. Yang sekarang dan dulu ada lantaran lintasan khazanah manusia yang saling-silang dan bersintuhan dan yang akan datang pun demikian juga. Pada kesadaran seperti inilah naluri tradisi ibarat pisau harus selalu diasah agar mampu menguliti, dan membedah masalah, ibarat jaringan bisa selalu menebar kejembaran dengan kepekaan getarannya yang saling berkait satu dengan lainnya. Dan saya senang dengan danau, mempunyai kenangan waktu kecil. Naluri tradisi pun harus seperti danau, tempat bermuara sungai.

HD: *Nyuwun sewu* lagi, Pak. Anda pernah mengelola proyek selama belasan tahun dan milyaran rupiah berada di bawah tanggung jawab Anda, kok, Anda nggak punya rumah, nggak punya kendaraan, kecuali koleksi buku dan beberapa bilah keris. Gimana caranya mengelola seperti itu?

GH: Naluri tradisi! Saya kan *pakewuh,* lantaran cantrik dan rekan saya tinggal berhimpitan di petak-petak di sekitar pendapa ini, di kampung-kampung, mereka makan di warung saja ngutang, ngebon, kendaraannya mereka sepeda onthel! Saya *pakewuh!* Tapi, yang prinsipiil, menjadi pandangan hidup saya, filosofi saya, adalah naluri tradisi kepada rasa-adil itu. Itu pedoman saya.

HD: Nampaknya secara tersirat Anda ingin menyatakan, bahwa kesenian tradisi bukan sekedar "seni", tapi juga pembentukan watak? Apa ini nggak terlampau ambisius?

GH: Menurut Anda mungkin bisa dianggap ambisius. Tapi, apa Anda tahu,bahwa salah satu masalah besar dalam kehidupan tradisi adalah soal yang Anda bilang itu: "pembentukan watak". Kedigdayaan maupun kemerosotan tradisi kita, bergantung sejauh mana nilai kandungannya yang bisa "membentuk watak" itu. Apa Anda kira ketika seorang empu menari, atau menabuh gamelan, menyajikan gending, sekedar bergerak dan sekedar ada bunyi-bunyian? Mereka menebarkan dan menggetarkan seluruh puncak keprihatinannya dalam gerak horisontal maupun vertikal. Itulah sesaji, persembahan, *manembah.* Mereka *nglakoni.* Dalam tradisi, "laku" adalah sumber dan muasal

dari pengetahuan kehidupan, tentang etika dan moral, mempunyai kaitan dengan sistem religi.

HD: Namun, nampaknya banyak juga kesenian tradisi kita cuman sekedar hiburan. Dan belakangan ini kelihatannya di banyak daerah pemda-pemda menerbitkan jenis hiburan tradisi, misalnya tayub, gandrung Banyuwangi maupun Banyumas, dan bahkan perguruan tinggi seni tradisi juga membuat "penghalusan" ekspresi yang spontan, erotik dan enerjik itu. Gimana menurut Anda?

GH: Benar, ada kesenian tradisi yang hiburan. Dan saya lebih menekankan yang menjadi roh tradisi. Tapi, ingat, yang hiburan pun, yang dianggap seperti itu, yang punya konotasi dan ditafsirkan dengan soal-soal seks mempunyai kaitan erat dengan masalah etika dan moral, pada masalah pembentukan watak. Ironisnya, banyak kajian seni tradisi kita sering hanya dilihat secara sebelah sisi, hanya sebagai *performance,* dan yang teknis-teknis belaka. Belakangan memang ada juga pengembangan perspektif yang lebih komprehensif, dengan cara mengkaji dari berbagai disiplin. Barangkali ini lebih adil dan memadai, sehingga bisa menangkap sisi yang paling dalam dari tradisi. Dan tentang penertiban dari pemda-pemda itu, ini justru kekonyolannya. Dengan birokrasi mereka mempersulit, dan lalu mencoba memasuki dunia yang paling dalam, lewat penataran teknis segala macam itu, sementara itu mereka nggak atau kurang paham dengan inti dalam dari kehidupan tradisi itu sendiri. Yang paling repot lagi, dan sangat memalukan, para penatar itu sering datang dari orang-orang yang pernah mengenyam perguruan tinggi kesenian tradisi yang kebetulan duduk pada jalur birokrasi, atau kenal dengan birokrat yang sok pinter itu! Semuanya, lantaran naluri tradisi yang makin merosot atau bahkan hilang. Begitu juga di dalam kehidupan wayang kulit, para dalang, segelintir kecil yang hanya memiliki naluri tradisi. Sejumlah besar, melata dalam godaan pasar, dan terus bergayut kepada birokrasi dan patronnya. Ya, kalau patronnya itu mempunyai wawasan dan naluri yang baik. Tapi lebih banyak yang menjadikan dalang sebagai trompet dan corong dari pribadinya maupun birokrasi yang dibawahinya. Dalang tidak lagi memegang, menggenggam jagatnya. Otoritasnya sebagai seniman dan guru masyarakat direduksi total, ambruk di antara gelimang kekayaan maupun kemiskinannya. Kehidupan para dalang sekarang ini, mayoritas, agak "aneh", kaya raya atau miskin sama sekali, mempunyai perspektif yang sama, menjadi *bootlicker*. Jika ada orang yang bilang bahwa posisi ekonomi yang baik akan membuat seseorang semakin otonom, justru tidak terjadi pada para dalang. Makin kaya raya makin tergantung, dan yang miskin berusaha seperti yang kaya raya, dengan cara yang sama. Sangat memprihatinkan, sungguh!

HD: Ngomong-ngomong, kalau nggak salah Anda pernah bersama lembaga pendidikan yang Anda naungi itu membuat wayang yang lebih padat dalam soal waktu. Begitu juga dengan tari bedaya, seperti *Bedaya Dorodasih* mengalami pemadatan.

GH: Kami membuat wayang yang padat, dan bahasa Jawa maupun Indonesia, ada yang 1-2 jam, ada juga yang 2-3 jam. Tergantung kebutuhan. Tapi, kami tidak mengurangi prinsipnya, lakonnya utuh. Yang paling banyak kami gunting soal humor, guyonan, yang sudah keterlaluan, yang makin jadi tekanan. Bahkan kalau kita saksikan, sudah banyak dalang yang nggak lagi tahu, mana lakon mana guyonan. Dan kita nggak bisa membedakan apakah mereka lagi ndalang atau jadi kuli *mayang*. Saya nggak anti-humor, tapi kalau sudah keterlaluan, kita harus waspada, dan itu sudah nggak lucu lagi. Seperlunya saja. Tradisi itu maknanya juga harus menjaga keseimbangan. Tidak berlebihan. Dan pemadatan waktu serta lakon ini, juga untuk mengantisipasi. Siapa sih sekarang yang tahan semalam suntuk. Orang sudah banyak dikejar waktu, dan butuh sesuatu

yang singkat tapi padat, dan tidak mengurangi isi. Logika wayang yang sekarang ini kebanyakan hanya mengembangkan guyonan, humor dan berantemnya itu, diulur-ulur. Di samping wayang padat, kami juga membuat wayang layar lebar, dengan dalang beberapa orang dan dengan tata cahaya yang lebih beragam. Barangkali orang menyebutnya sebagai eksperimen. Wayang padat sendiri sudah kami coba sejak zaman Bung Karno, awal tahun 1960-an. Sedangkan dalam *Bedaya Dorodasih*, pemadatan waktunya hanya sedikit. Dan yang paling penting, kami mencoba menggali kembali dan memberikan tafsiran terhadap khazanah yang berasal dari pusat tradisi agung, kraton Surakarta Hadiningrat. Ini perlu bagi para cantrik kami, agar mereka juga punya basis klasik yang kuat dan paham salah satu sumber penting tradisi.

HD: Di samping tari, pedalangan, tempat Anda juga banyak dikenal melakukan eksplorasi karawitan, yang nampaknya komposisi-komposisi yang dibikin oleh cantrik Anda mencoba menciptakan khazanah baru.

GH: Betul, dan itu semuanya, berangkat — saya kembalikan lagi — dari naluri tradisi, dalam wujudnya yang konkrit, berarti harus selalu menciptakan vokabuler yang baru, yang menja-mani. Terserah orang menyebutnya; ada yang bilang kontemporer, ada yang bilang *avant-garde*. Tugas utama kami, adalah berangkat dan mengekplorasi tradisi, supaya nggak mandeg.

HD: Banyak orang menyebut lingkungan Anda, lembaga Anda, dengan sebutan "gaya Sasanamulyan", pendapa ini jadi suatu cap, dengan ciri gending yang dipukul dengan keras, dan garis gerak dari pengolahan tubuh penari yang nampak begitu kokoh, gagah, tidak *medoki*. Kira-kira gimana soal ini?

GH: Senang sekali kalau ada orang yang menyebut apa yang kami lakukan itu sudah menjadi suatu gaya. Dan tentang ciri-cirinya itu, bukan sesuatu yang mutlak. Keras, lembut, relatif, tergantung kebutuhan berekspresi, sulit untuk diperdebatkan. Yang penting, yang ingin saya tekankan, lingkungan yang pernah saya kelola itu, saya harapkan bisa menumbuhkan pribadi-pribadi yang kuat, berwatak, bukan yang melata. "Sasanamulya" cuma sekedar nama dan tempat. Lebih dari itu, harapan saya, munculnya sosok-sosok yang memiliki naluri tradisi dengan segala tanggung jawabnya, dan dengan kemampuan mereka masing-masing untuk mencari diri sendiri dalam menerangi danau tradisi, dan bisa menebar serta menggetarkan jaringan kehidupan. Sehingga, nantinya, orang lebih mengenal gaya si polan, atau si anu dengan ekspresi dan estetikanya sendiri. Sedangkan soal "Sasanamulya", nomor sekian. Ini perlu saya nyatakan secara tegas. Soalnya, kebanyakan seniman yang berlatar belakang tradisi, selalu digencet dan juga keinginan bernaung di bawah nama suatu kelompok, sehingga kepribadiannya nggak berkembang. Padahal, tradisi tanpa pengembangan kepribadian, watak, bakalan mandeg. Naluri tradisinya jadi tumpul, nggak berani eksplorasi, nggak berani coba-coba, selalu takut kepada yang namanya *pakem,* akhirnya sering diam, membisu, nggak berani bersuara buat menyatakan pikiran dan perasaannya. Paling-paling cuma *ngrasani,* atau ekstrem lainnya, lalu melambung tanpa dasar pijakan yang kuat. Itu biasanya kita bisa lihat dalam diskusi atau tukar pikiran.

HD: Dulu Anda dikenal sangat keras kepada cantrik Anda, kalau tidak ingin disebut, maaf, otoriter.

GH: Saya tahu itu. Banyak cantrik dan orang-orang yang bilang saya itu diktator, otoriter. Dan saya memang keras. Saya membutuhkan disiplin dan tanggung jawab. Kalau membuat karya tari, ya harus 8-10 jam latihan setiap hari, begitu juga karawitannya. Jika ada yang kurang disiplin, saya singkirkan. Buat apa memelihara orang yang nggak bertanggung jawab, bisa-bisa merugikan kehidupan tradisi.



Haryadi Suadi

Dan kalau ada cantrik yang mengajukan konsep karya, harus jelas argumentasinya dan daya analisisnya. Orang tradisi itu kan banyak dan mayoritas *plonga-plongo* kalau nyusun konsep. Jadinya saya harus mendidik mereka untuk berargumentasi dan punya kapasitas analisis. Supaya mereka jadi kritis dan tidak terninabobo oleh tradisi sendiri. Orang tradisi itu kan sering, atau kebanyakan masyarakat kita, gampang masuk ke dalam sikap narsistik kalau sudah bicara miliknya sendiri!

HD: Apa Anda mengikuti perkembangan yang belakangan ini terjadi di beberapa tempat, misalnya di Solo sendiri ada "Nur Gora Rupa", lalu banyak peristiwa seni pertunjukan yang nampaknya berkaitan dengan ritual, seperti di Yogyakarta, Mendut, Surabaya, Malang, Trowulan?

GH: Yaaah, sedikit tahu, kadang-kadang waktu kangen, saya nengok, dan nonton banyak peristiwa, khususnya di Solo yang namanya "Nur Gora Rupa" itu, yaaah, rame, ya, sepertinya kesenian yang murah meriah dengan keinginan yang begitu gede, dan dengan nama yang gede. Yang menarik, bagi saya, kecenderungan ritualisasi seni pertunjuk-an itu sendiri. Saya nyaksikan peristiwa yang terjadi di mana-mana itu sebagai usaha yang reaktif, masih bersifat defensif. Diserem-seremkan, supaya kelihatan kayak upacara yang berbau magis, mistik. Tapi, semuanya itu menarik kalau kita melihat gejala itu. Dan ini nampaknya reaksi dari kondisi sekarang. Kita kan juga tahu dan sering nyaksikan begitu kuatnya peranan birokrasi dalam upacara-upacara yang artifisial, dibuat-buat, mentah. Nah, saya melihat apa yang terjadi di kalangan seni pertunjukan itu sebagai reaksi atas peranan negara yang terlalu kuat dalam soal upacara. Saya sudah nyinggung soal wayang yang oleng oleh kepentingan birokrasi. Wayang kan sebenarnya buat upacara, ritual, dan ritualnya kebanyakan itu sudah merosot nilainya. Lalu ada seniman yang bikin kayak gituan, yang nampaknya seperti sebuah perlawanan, *counter culture*. Juga bisa dianggap sebagai usaha pencarian nilai-nilai religius yang memang belakangan tumbuh di mana-mana, akibat proses modernisasi yang kuat, sehingga orang kehilangan dimensi yang paling dalam. Cuma, bagi saya, hal yang paling akhir dan utama dalam kesenian, apakah yang ritual maupun yang hiburan, bisa diukur sejauh manakah adanya komunitas kultural yang mendukungnya. Jadi, bukan soal pembiakannya saja, penyebarannya saja yang banyak yang harus dilakukan, lebih dari itu, kelanjutan kesehariannya. Yang ini, keseharian ini, kalau berjalan bisa jadi adanya tradisi. Soal ini bakal diuji oleh sejarah dan masyarakat.

HD: Juga Anda dengar soal, hehehehe, isu posmo, post-modernisme, yang belakangan ini kelihatannya kuat bergema; ada yang panik, ada yang antusias, dan ada juga yang teler-*mendem* sama itu isu.

GH: Itu repotnya kalau posmo dianggap cuma isu, cuman diskusi. Kan yang paling penting sebenarnya gimana dilakukan. Soalnya,

itu juga penting sebagai alat kritik dengan cara yang paling konkrit dalam wujud kesenian atau aktivitas kebudayaan lainnya. Nah, aktivitas ini bisa bikin orang panik, lantaran ada gugatan kepada kemapanan. Juga pasti ada yang antusias, lantaran menemukan alat buat ndongkel yang lama itu. Sebagai orang yang selalu memelihara naluri tradisi, posmo menatik bukan cuma untuk diperhatikan, tapi juga diajak barengan bermain. Konsekuensi logis zaman sekarang ini, dalam perspektif posmo dan naluri tradisi, terdapat titik temu, yakni dalam ruang-waktu yang sama bisa saling menafsirkan dengan cara masing-masing dan berdampingan dalam kesetaraan dan keunikannya.

HD: Jadi, kira-kira Anda setuju dengan posmo?

GH: Begini, lho, ini bukan soal setuju atau nggaknya. Itu bukan masalah penting. Yang jadi tema utama dalam kehidupan itu gimana bisa berperan masing-masing dalam kekhasannya. Kan bahaya sekali kalau kita hidup dengan keseragaman. Dan dalam posmo orang-orang tradisi sebenarnya diuntungkan, begitu juga posmo dengan adanya tradisi. Tradisi lokal ditafsirkan kembali dengan cara yang kritis, diungkapkan lagi jati diri yang unik dengan cara yang lebih longgar dan bebas. Sedangkan posmo mempunyai bahan, punya material yang berangkat dari khazanah itu.

HD: Jadi, sebenarnya kita dari dulu sudah posmo, dengan kehidupan tradisi lokal itu?

GH: Anda ini, kok, defensif dan apologik! Gini, lho, gampangannya, posmo itu sebuah cara pandang. Kita punya bahan, kalau cara pandang atau cara pengolahannya dengan cara pemutlakan, sikap absolut, yaah, namanya bukan posmo. Di negara-negara yang tempat asalnya itu istilah, bisa saja ada orang yang nggak posmo. Kita punya material, tapi yang ngrumusin orang sono. Nah, soal rumus-merumuskan inilah yang jadi soal besar dalam perkembangan ilmu pengetahuan. Rasanya kita rada lemah di sini. Eksplorasi pikiran kita, disiplin dan etos kerja pengolahan diri kita dalam segala seginya terpotong-potong, *kepontal-pontal,* tunggang-langgang. Jadi nggak sempat nyusun.

* * *

Sementara itu, sayup-sayup terdengar bunyi azan subuh dari masjid yang terletak di sebelah timur pendapa Sasanamulya, dikitari beberapa warung tempat para cantriknya dulu ngutang makanan. Saya memandang ke wajahnya yang nampak sedikit gelisah. Lirikannya menyapu sekitar pendapa dan halaman dengan dengan cara yang tidak tetap, sesekali tangannya menyapu rambutnya. Di jalanan, orang-orang dengan langkah-langkah kecil menuju masjid, terdengar bunyi gesekan sandal mereka. Ada sedikit cahaya kecil, seperti lentera, membersit, dari celah-celah *pringgitan* pendapa, dan sosok itu memandang tajam ke arah cahaya itu. Saya mengikuti pandangannya. Sambil mendesah dia merundukkan kepalanya dengan *semeleh,* lalu terdengar tarikan nafasnya yang teratur, lembut di antara sumilir angin kemersik daun-daun di pohon sawo kecik. Agak ragu saya untuk menyapa, mohon pamit, khawatir mengganggu ketenteramannya. Dengan diam-diam, dengan langkah kucing, saya menggeser badan saya, bersijingkat, mengambil jarak beberapa meter darinya. Di halaman saya berpaling, mencoba untuk kembali menyapa dengan anggukan, tapi saya tidak menemukannya. Pendapa kembali lengang, kesunyian yang mendekap. Saya tinggalkan halaman Sasanamulya, mampir sebentar ke warung untuk membeli rokok. Melintasi *lawang gapit* kraton, di antara tembok-tembok menjulang, saya susuri jalan di antara lampu temaram, di antara sayup-sayup orang mengaji di masjid agung dan lakon wayang dari sebuah tape recorder atau mungkin radio di sebuah warung di depan pasar Klewer. Solo yang selalu di antara tidur-dan-terjaga sebentar lagi akan hiruk pikuk dengan kesibukan. Subuh ini rasanya badan saya

terasa enteng, nggak seperti biasanya kalau saya sehabis *lek-lekan* semalam suntuk. Besok pagi, saya ada janji dengan beberapa teman untuk menyusun rencana beberapa kegiatan di beberapa tempat. Alhamdulillah, keringat tak pernah kehilangan sumbernya.

Daftar kata dan istilah Jawa
(berdasarkan urutan muncul dalam teks)

sugeng dalu: selamat malam
wedangan: nongkrong menenggak minuman panas
ngangsu kawruh: menuntut ilmu
*wigati:*peduli
ngglesot: berjalan dengan posisi duduk, tanda mengabdi
piwulang: ajaran, falsafah
sendika dawuh: sabda tuanku
nyuwun sewu: minta izin untuk melakukan atau mengatakan apa yang dirasa kurang pan-tas terutama di hadapan orang yang dihormati
pakewuh: segan, tak mau bertindak karena dapat menyinggung perasaan orang lain
manembah: menyembah, melakukan persembahan
nglakoni: berbuat dan berprihatin sekaligus dengan makna spiritual
mayang: mewayang, memainkan wayang
medoki: kewanita-wanitaan
pakem: konvensi, khususnya dalam pelaksanaan seni
ngrasani: membicarakan orang atau hal-ihwal secara tak langsung
*plonga-plongo:*bengong, ketidakmengertian
mendem: mabuk
kepontal-pontal: terbirit-birit
pringgitan: tempat menyimpan dan memainkan wayang
semeleh: tulus ikhlas, pasrah
lawang gapit: pintu gerbang yang memisahkan jalan menuju kraton dan jalan menuju alun-alun
lek-lekan: bergadang.

PARA PENYUMBANG NOMOR INI

A. Teeuw, peneliti sastra Indonesia yang tinggal di Leiden. Bukunya yang terakhir dan mendapat sambutan hangat di Belanda adalah tentang Pramoedya Ananta Toer.

Daniel Dhakidae, peneliti sosial budaya dan penulis. Studi terakhir pada Cornell University, Amerika Serikat. Aktif menulis di harian *Kompas.*

Endo Suanda, penari, pemain gamelan dan wayang. Belajar kesenian tradisi sejak kecil di daerah kelahirannya, Majalengka. Sedang menyelesaikan disertasi mengenai wayang kulit di University of Washington, Amerika Serikat.

Enin Supriyanto, pernah kuliah di Fakultas Seni Rupa dan Desain ITB. Kini, selain bergiat dalam desain grafis, ia juga pengamat seni rupa.

Halim H.D. menyebut dirinya *networker* kesenian. Meski tinggal di Solo, ia sering terlihat dalam berbagai acara kesenian di Pulau Jawa.

Heddy Shri Ahimsa Putra, mengajar di jurusan Antropologi Budaya, Fakultas Sastra UGM Yogyakarta. Studi terakhir pada Columbia University, Amerika Serikat.

Haryadi Suadi, perupa yang mengajar di Fakultas Seni Rupa dan Desan ITB. Kini banyak menggarap lukisan kaca, seperti karyanya yang tampil di kulit *Kalam* nomor ini.

Hanura Hosea, perupa yang tengah studi di Institut Seni Indonesia Yogyakarta.

I Gusti Agung Ayu Ratih, aktif di Jaringan Kerja Budaya. Sedang menyelesaikan studi di University of Wisconsin, Amerika Serikat.

Subagio Sastrowardoyo, penyair, kritikus, dan esais utama Indonesia. Aktif berkarya sampai akhir hidupnya, 18 Juli 1995. Buku seleksi kumpulan sajaknya *Dan Kematian Makin Akrab*, terbit 1995.

Yos Suprapto, bermukim di Australia. Berpameran lukisan tunggal di Taman Ismail Marzuki pada tahun lalu.

KUMPULAN CERPEN

PRESIDEN ÁRPÁD GÖNCZ

Alih bahasa oleh
Fuad Hassan



137 hlm., Rp 7.500,-

Memancarkan pengalaman masa silam penulisnya. Terkena mobilisasi, bertempur melawan Nazi, masuk penjara dengan tuduhan makar, dan akhirnya terpilih menjadi presiden Hongaria.

Cerpen-cerpen yang menyajikan kepekaan artistik dan estetik. Kaya dengan pikiran filsafat dan etik. Sarat dengan nilai kemanusiaan yang universal

...inilah alegori terhadap lingkungan totaliter di mana manusia terbiasa "berbohong demi keselamatan dirinya"...
Nirwan Dewanto
Forum Keadilan No. 23/III, 1995

KARYA FIKSI LAINNYA:

- **PIPE SI PEMENGGAL KEPALA**, Peter R. Baas, 310 hlm., ...Rp 8.000,-
- **66 HARI DI BAWAH LAUT**, Norbert Lebert, 268 hlm., ...Rp 6.500,-
- **ROTI DAN ANGGUR**, Ignazio Silone, 386 hlm., ...Rp 6.500,-
- **SANG PENASIHAT**, H.J. Friedericy, Kata Pengantar Dr. Mattulada, 116 hlm., ...Rp 3.500,-
- **SANG JENDERAL!**, H.J. Friedericy, Kata Pengantar Taufik Abdullah; 196 hlm., ...Rp 5.500,-

© GRAFITI 1.0295.4.02B

pt pustaka utama grafiti
memperkaya masyarakat dengan bacaan sehat

Jalan Utan Kayu No. 68 E, F, G, Utan Kayu Utara, JAKARTA 13120
PO. BOX 1292/JAT, Telp. (021) 856-7502, 856-7503, 856-7504, Fax. 858-2430

Pesanan melalui pos wesel tambah ongkos kirim 15% dari harga buku

---

Setahun pembredelan *Tempo*, 21 Juni 1994 - 21 Juni 1995

Kumpulan Kolom Goenawan Mohamad

153 catatan pinggir dalam periode terakhir *Tempo*

cATat An PiNg Gir 4

.84 hlm., Rp 18.000,-

Kolom-kolom yang selama 20 tahun tanpa henti mendendangkan pentingnya martabat manusia, demokrasi, dan kebebasan.

Telah diterjemahkan ke dalam bahasa Inggris dan terbit di Australia dan Indonesia.

Apa komentar penulisnya, seorang cendekiawan terkemuka Indonesia, pemimpin redaksi *Tempo* (1971-1994)?

"Hidup di bawah kekuasaan yang kehilangan daya pesona dan persuasi ide-ide, ... sebuah buku dengan beberapa jumput isi pikiran selalu dipertaruhkan untuk menjadi sejenis pekik 'merdeka' ...."

Segera dapatkan di toko-toko buku langganan Anda.
Jangan sampai kehabisan!

MASIH TERSEDIA

Catatan Pinggir 1, 646 hlm., Cet. ke-4 .... Rp 14.000,-
Catatan Pinggir 2, 562 hlm., Cet. ke-2 .... Rp 13.000,-
Catatan Pinggir 3, 526 hlm., Cet. ke-3 .... Rp 14.000,-

© GRAFITI 1.0695.2.08B



pt pustaka utama grafiti
memperkaya masyarakat dengan bacaan sehat

Jalan Utan Kayu No. 68 E, F, G, Utan Kayu Utara, JAKARTA 13120
PO. BOX 1292/JAT, Telp. (021) 856-7502 (Hunting), Fax. 858-2430

Pesanan melalui pos wesel tambah ongkos kirim 15% dari harga buku